الفن المصري القديم

منذ العهد القديم وحتى نهاية الدولة القديمة

تأليف

د. محمد أنور شكري

الكتاب: الفن المصري القديم.. منذ العهد القديم وحتى نهاية الدولة القديمة

الكاتب: د. محمَّد أنور شكري

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

شكري ، محمَّد أنور

الفن المصري القديم.. منذ العهد القديم وحتى نهاية الدولة القديمة /

د. محمَّد أنور شكري

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٠١ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٠ – ٢٨ – ٦٨٢٣ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٠٠٦٨ / ٢٠٢٠

الفن المصري القديم
منذ العهد القديم وحتى نهاية الدولة القديمة

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

الإهداء

إلى كل من تهفو نفسه للجمال حيث يكون
ومن يترسم الكمال فيما أبدعته يد الإنسان
إلى الذين تشوقهم غرر الفن المصري
أهدي هذا الكتاب

مقدمة

خلفت مصر من آثار فنونها المختلفة ما يفوق في قيمته وعدده سائر ما تبقى لها من آثار، حتى تعتبر الحضارة المصرية في جملتها حضارة فنية راقية مهما كانت أسبابها وغاياتها، وهاك آثار فنون مصر في وادي النيل لا تزال تهوى إليها قلوب الباحثين وأهل الفن من كل حدب وصوب شاهداً بما لها في نفوس عشاق الجمال من وقع وأثر كبير.

وإلى جانب ما لآثار مصر من قيمة فنية فهي تكشف عن عقائد المصريين وأفكارهم، وفيها تتراءى طبيعتهم ومشاعرهم، وتتمثل آدابهم وعاداتهم وفي صفحاتها تتردد أصداء حيواتهم السياسية والاجتماعية، بما يجعلها سجلاً حافلاً ينطق بلسان واضح مبين، وقد أتاحت الأقدار للفنون المصرية أن تمتد بها الحياة آلافاً من سنين على خلاف ما أتيح لغيرها، كما قد تعرضت لصنوف شتى من الأحداث، وتأثرت بعوامل عدة، وإنه ليمكن بفضل ما حفظ من آثارها طوال تاريخها تتبع نشأتها وتطورها، واستقصاء مظاهرها)، واستكناه ما صاحبها من أفكار وأغراض في مدى طويل لا يتسنى في بلد آخر.

وقد ورثنا نحن المصريين كثيرا من مشاعر أجدادنا الأولين وأحاسيسهم الفنية، وترسب في نفوسنا كثير من تصوراتهم وأخيلتهم، وإنه لمما يفيدنا أن نتعرف على أصول هذا كله لنبني على أساس سليم مكين، وليكون لنا فن أصيل، ينبع من طبيعتنا، ويتفق وما نطمع فيه من مكانة مرموقة بين الحديثة، وفوق هذا كله فان فنون مصر تؤلف حلقة هامة في تاريخ الفن عامة، وإن تتيسر دراسة تاريخ التقدم الحضري إلا إذا حظيت الفنون المصرية بما هي أهل

له من عناية واهتمام.

وهاك عرضاً للفن المصري منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة، عنيت فيه بترسم تطوره، واستجلاء مظاهره وخصائصه، ووصف بدائعه بما وسعه الجهد والوقت، مستعيناً فيه بجهود أهل البحث والعلم، وما اصطنعوه من رسوم وصور، وإني لأرجو إن يجد فيه الدارسون والمتصفحون ما يشجعهم على الاستزادة والله ولي التوفيق.

العوامل التي أثرت في الفن المصري

طبيعة مصر وأثرها في عقائد المصريين وفنونهم

لا غنى لفهم الفنون المصرية، وحسن تقديرها عن التعرف على العوامل المختلفة التي كان لها فيها تأثير واضح، وأول هذه العوامل طبيعة، وما كان لها آثار عميقة على سكانها عامة وعلى الفنانين خاصة، فهي تمتاز بقوة شخصيتها، حتى إنها لتطبع كل ما فيها وما يجد سبيله إليها من نبات وحيوان وإنسان بطابع خاص، كما إنها تتميز بوضوح معالمها، وجلاء مظاهرها، وانتظام أحوالها، وجريانها على نسق متشاكل جليل، لا يكاد يختلف من وقت إلى آخر، فأرضها سهلة منبسطة، تمتد من الجنوب إلى الشمال كشريط ضيق في كنف هضبتين أشبه بجدارين يحفان بها من الشرق والغرب، ونيلها يجرى هادئاً مطمئناً، حتى إذا فاضت مياهه في وقت معلوم تهدرت أمواجه، وطغت على شطئانه، فإذا زاد عن حده استشرى خطره، وعظم جبروته، وقد لا تقوى الجسور على صد فورته، فيغرق الحقول ويدمر القرى والمساكن.

ومصر من أخصب بلاد العالم، يزدهر فيها النبات والحيوان، ويرجع فضل ذلك إلى نهرها العظيم، فهو عصب الحياة فيها، وعلة وجودها وبقائها، ولولاه لكانت جزءا من الصحراء، وهو فوق ذلك يربط بين بلادها، ويقرب بين أجزائها، ويخفف من حدة الفروق بين أطرافها، فكان لهذا كله أثره في تاريخها السياسي وفي فنونها جميعاً، وإذ كان النيل بما يفيض به من مياه كل عام يحيى الأرض بعد موات، فتخصب وينمو الزرع، وتعود الحياة فتنبض في جنبات الوادي من جديد، فهو بهذا يقر في روع السكان أن الحياة في تجدد

دائم، وإن الموت ليس نهاية الحياة على الأرض، مما كان له صداه القوى في عقائد المصريين ثم في فنونهم المختلفة.

وكانت مصر ولا تزال تنعم بجو مشرق جميل، وسماء صافية، تمخر عبابها الشمس، لا يكاد يعترض موكبها غيم حتى تهزمه أشعتها فيعود كالعهن المنفوش، وما تكاد الشمس تشرق وتكسو الطبيعة بالألوان والأصباغ المختلفة، حتى يغمر ضوؤها البلاد، فتبدو الأشياء على حقيقتها السافرة، فإذا اختفت في عالم الغرب، شمل الكون ظلام دامس، تتلألأ في عليائه النجوم والكواكب كأنها المصابيح اللوامع، وصحارى مصر، التي يقصر أن يحيط بمداها البصر، والتي يشملها فضاء شاسع لا يدرك كنهه انسان، كانت ولا تزال، تملأ قلب كل من يجوب فيافيها روعة بما توحيه مظاهرها من معاني الجلال والخلود، وهي فوق ذلك قد حمت مصر آماداً طويلة من أن تقع فريسة سهلة في أيدي الغزاة الطامعين، إذ لم يكن من اليسير أن يجتازوها إلا بعد جهد وعناء، فكانت بذلك أشبه بحصون طبيعية، نعم من ورائها المصريون بكثير من الأمن والسلام، فتهيأت الأسباب لفنونهم أن تستقر أصولها، وإن تتطور وتزدهر، محتفظة بطابعها الخاص دون أن تقضى عليها فنون عدو أجنبي، أو أن ترزح تحت تأثير عوامل أجنبية طارئة عليها، وفضلاً عن ذلك فقد وجد المصريون في الصحارى كثيراً من المواد ينقشون فيها الصور والمناظر، ويصنعون منها التماثيل كحجر الجي، والمرمر المصري، والأردواز، والحجر الرملي وأحجار الجرانيت، والديوريت، والبازلت وغيرها.

هذه الطبيعة القوية، البسيطة الرائعة، المشرقة المستقرة، الرتيبة السافرة، لابد أن أشاعت في نفوس المصريين البشر والابتهاج، والهدوء والاستقرار، وإلا تمسك بالتقاليد الموروثة، كما لابد أن أوحت إليهم بمعاني الروعة والجلال، والخلود والدوام، والنظام والوضوح، وقد وجد هذا كله سبيله إلى فنونهم، حتى

إنه ليس من فنون الأمم الأخرى ما تتمثل فيه جملة هذه المعاني بمثل ما تتمثل في فنون مصر.

وكان لطبيعة مصر كذلك أثر كبير في عقائد المصريين، إذ رأوا في كثير من مظاهر الكون والطبيعة في بلادهم إلهة مختلفة، شيدوا لها الهياكل والمعابد، ينقشون جدرانها بالصور والمناظر، ويقيمون فيها التماثيل يتقربون لها بالدعاء والعطايا، وقد تصوروا كذلك أن الموت مجاز لحياة أخرى خالدة، يستأنف فيها الإنسان متع الحياة الدنيا ومباهجها، فبالغوا في الاهتمام بمقابرهم، بأن أحسنوا بناءها أو حفرها في الصخر، وزينوا جدرانها بالصور والمناظر الملونة، وأودعوا فيها ذخيرة كبيرة من التماثيل.

وهكذا كانت أغلب آثار الفنية وثيقة الصلة بالعقائد الدينية والجنزية، وليس يخلو من مغزي كبير أن «بتاح» معبود منف، وخالق الكون والمعبودات جميعاً، كان كذلك رب الصنائع والفنون، وقد جاء عنه إنه صنع تماثيل المعبودات من المواد المختلفة كما يشتهون، وكان كهنته رؤساء للصناع والفنانين، لذلك فلا غرابة أن كان الفنانون المصريون يتقيدون بما كانت تمليه عليهم عقائدهم الدينية، وما كان يفرضه رجال الدين، ويرضى في ذات الوقت عقائد من كانوا يعملون لهم من الملوك والأفراد، وفي محاولة «أخناتون» تحرير الفن مما كان يتقيد به من تقاليد لكي يتفق ودعوته الدينية الجديدة، ما يدل كذلك على أن الفن المصري إنما كان دائماً في خدمة العقائد الدينية.

الحالة السياسية والاقتصادية

وكان للحالة السياسية والاقتصادية آثارها كذلك على الفنون في مصر، ففي عصور ما قبل الأسرات عندما كانت أقاليم مصر منقسمة لا تجمعها حكومة موحدة، كان من الطبيعي ألا يكون للأعمال الفنية طابع يميزها عن

أعمال الشعوب الأخرى، بيد إنه لم تكد تتحد أجزاء مصر في عهد بداية الأسرات، وتتولى الأمر فيها حكومة قوية، تعمل على استقرار الأمن والنظام، حتى بدأت فنون مصر تتخذ طابعاً خاصاً، اكتملت له خصائصه وصفاته في بداية الدولة القديمة، وهوما يعرف بالطابع المصري، وقد ظلت الفنون المصرية تتأثر على الدوام بالحالة السياسية، إذ كان استتباب الأمن والتقدم الاقتصادي في ظل الحكومات القوية المتحدة من أكبر العوامل لازدهارها، في حين كان ضعف الأداة الحكومية مدعاة لتدهورها وانحطاط حالة البلاد الاقتصادية عامة، وليس أدل على ذلك من تقدم الفنون على اختلافها في الدولة القديمة والدولة الوسطى والدولة الحديثة، وكسادها في عهود الضعف السياسي والحكم الأجنبي وما كان ينجم عنهما اهمال مرافق البلاد واضطراب المجتمع، وهوما كان في عيدي الانتقال الأول والثاني وفي العصور المتأخرة.

وتنطق فنون كل عصر عن روحه وظروفه، ففي فنون الدولة القديمة من القوة والعظمة والجلال ما لا مثيل له في أي عصر آخر، وتنم تماثيل الملوك والأفراد في الدولة الوسطى عن أحوال ذلك العهد وما اقتضته سياسة البلاد من جهد متصل، ونشاط عظيم، وحزم قوى للنهوض بالبلاد من كبوتها وتوطيد أركان المجتمع من جديد، وفي الدولة الحديثة كان من آثار اتساع آفاق المصريين، وشدة اتصالهم بالأمم والشعوب المجاورة، وانتشار الرخاء بينهم أن لانت خطوط الفنان المصري، ورقت مشاعره، وازدادت عنايته بتمثيل الجمال في ملامح الوجه، ورسم الشعور المستعارة المتموجة، والحلى الكثيرة، والملابس الشفافة، التي تنم عن قدود جميلة.

طباعة المصريين

وكان المصريون أنفسهم ذوي هبات فنية عظيمة، وعلى نشاط جم، ولم

يكونوا من ذوي الخيال الجامح، وإنما كانوا يؤثرون الجانب العملي للحياة، ومع أن مصر غنية بما كانوا يحتاجون إليه من مواد طبيعية، إلا أن طبيعة الحياة فيها كانت تضطرهم إلى الكفاح والعمل المتواصل، وقد تعودوا العمل الشاق منذ العصر الحجري الحديث، منذ أن أخذوا ينتزعون الأرض من الأحراج والمناقع، ويعملون على اصلاحها واعدادها للزراعة، أصبحت مصر من أخصب بقاع العالم، ومنذ أن كانت تدفعهم ظروف الحياة إلى التعاون والتآزر فيما الحماية مواطن إقامتهم أضرار الفيضانات العالية، ومن الوحوش والهوام، التي كان النيل، ومن غارات القبائل الطامعة في خيرات ما أنتجوا بعد جهد وكد، ولحفر الترع والقنوات لري ما أصلحوا من أرض، وما بذروا فيها من حب، ومذ ذاك أخذوا يكتسبون خبرة صناعية وفنية، تدرجت مع الزمن حتى كان لهم منها ثقافات عدة، وقد كانوا على اتصال وثيق بطبيعة بلادهم، تأسر أنظارهم مناظرها، وتستهوى أفئدتهم ظواهرها، وبذا وجدت إيحاءاتها وإلهاماتها سبيلها إلى مشاعرهم، فأشادوا بها في أغانيهم، وعبروا عنها في صناعاتهم وفنونهم.

الأثر الشخصي للفنان

ولا مراء في إنه كان للفنانين أنفسهم آثارهم الشخصية في أعمالهم وإن كان من الصعب ترسمها بوضوح في زحمة القيود والتقاليد التي تأثر بها الفن المصري، ويزيد في صعوبة ترسم الأثر الشخصي للفنان المصري أن أعماله موزعة غالباً في كثير المتاحف، وإنها لم تدرس دراسة مقارنة دقيقة، تكشف عما لمبدعها فيها من أثر، ومع هذا فإن ما تمتاز به كثير من الآثار من كمال فني، إنما إلى أشخاص من أبدعوها وبلغوا بها غاية الكمال، وإن كنا لا نعلم عن أسمائهم وأشخاصهم شيئاً.

المواد

وكان للمواد نفسها، التي صورت عليها المناظر أو نقشت فيها الصور أو صنعت منها التماثيل آثارها أيضاً، فقد أتاحت وفرة الأحجار المختلفة تشييد المعابد الضخمة والمقابر ذات الغرف العديدة، وتحلية جدرانها بالصور والنقوش، وإقامة التماثيل الكبيرة فيها وذلك على خلاف ما كان عليه الأمر مثلاً في بابل، حيث كانت الأحجار تجلب اليها من جهات نائية، فكانت معابدها من اللبن، وتماثيلها قليلة صغيرة، مكورة الشكل، وفي مقارنة التماثيل الحجرية بما صنع منها من الخشب والنحاس في سائر عصور مصر القديمة ما ينبئ عما كان للمادة أثر واضح في التماثيل وصناعتها، هذا إلى أن النقش الغائر يجود في حجر الجرانيت على حين وجود النقش البارز في حجر الجير الأبيض.

وقد اكتسب المصريون منذ وقت مبكر خبرة كبيرة بطبيعة المواد التي استخدموها، وبما تصلح له من أشكال وأغراض، حجر الجرانيت الأحمر ذي الحبيبات الخشنة، التي لا يجود صقلها، في صنع التماثيل الكبيرة، التي كان الغرض منها أن ترى من مسافات بعيدة، واستخدام حجر الجرانيت الأسود للتماثيل الصغيرة، وذلك لدقة حبيباته وإمكان إجادة صقله، ومع ذلك فقد كانت أكثر التماثيل إنما تصنع من حجر الجير الأبيض لجودة مادته، ورخاوتها، وسهولة نحتها، واحتفاظها بما تصبغ به من ألوان.

البدايات الأولى

٥٠٠٠ – ٢٢٠٠ ق.م

العصر الحجري القديم

خلف أصحاب «العصر الحجري القديم» كثيرا من آثارهم على المدرجات التي تكتنف وادي النيل، وفيما يجري اليه من وديان جافة في الوقت الحاضر، وفي طرق القوافل المؤدية إلى الواحات، وهي تدل في مجموعها على ما أصابوه مع الزمن من تقدم ملحوظ في صناعة الأدوات بعد أن كانت في بداية الأمر جافية الصنعة، محدودة الأشكال، وكان عمادهم في حياتهم على الصيد يطاردونه من مكان إلى مكان، فلم يكن يستقر بهم المقام الا لماما، ولم تكن حياة التجول هذه لتتيح لهم فسحة من وقت، ينهضون فيها بالأعمال الفنية.

العصر الحجري الحديث

ما كاد العصر الحجري القديم يؤذن بانتهاء حتى بدأ العصر الحجري الحديث، وفيه أخذ أصحابه يستخلصون الأرض من الأحراج ومناقع المياه التي كان يزخر بها وادي النيل، ينبتون فيها القمح والشعير والكتان، ويخزنون الفائض من حبوبهم، ويربون من الحيوان ما ينتفعون بألبانه ولحومه، وهكذا أسهموا في انتاج طعامهم إلى جانب ما كانوا يصيدون من طير وحيوان، وقد نشأت إذ ذاك عدة ثقافات، عثر على آثارها في مرمدة بني سلامة[١]، وفي

[١] وتقع على الحافة الغربية الدلتا بين وردان والخطاطبة، شمال غربي القاهرة بنحو ٥٠ ك. م.

وادي حوف[٢]، وفي شمال غربي الفيوم، وفي دين تاسا[٣]، وكلها ثقافات متشابهة في كثير من صفاتها العامة، وإن اختلفت في بعض تفاصيلها لعوامل محلية.

وكان أصحاب هذه الثقافات يسكنون أكواخا صغيرة من طين أومن أعواد من نبات، وقد أتاحت لهم حياتهم الاقتصادية الجديدة من الفراغ ما أعانهم على تجويد صناعاتهم القليلة، ومنها صناعة الأواني من الفخار، يزينون بعضه بزخارف ساذجة بسيطة هي مجرد خدوش تحيط بحافة الإناء، على أن من أواني دير تاسا كؤوساً على هيئة البوق أو الناقوس تحليها رسوم محفورة، تتألف من مجموعات من خطوط أفقية، تفصل كل مجموعة عن الأخرى مثلثات أو خطوط مائلة (شكل ١)، وكانت هذه الرسوم تملا بمادة بيضاء تزيد في ظهورها وبروزها، وما بقي من آثار مرمدة بني سلامة جزء من تمثال يدل على أن أصحابها صنعوا بعض التماثيل الصغيرة من الصلصال.



شكل ١– رسوم محفورة في كأس تاسا –

---

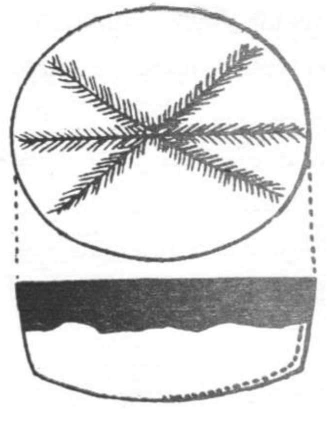
(٢) ويقع شمال حلوان وقد أطلق على المنطقة الأثرية فيه اسم «العمرى» نسبة الى المرحوم أمين العمري الذي دل عليها.

(٣)وتقع في شمال البدارى.

ثقافة البدارى

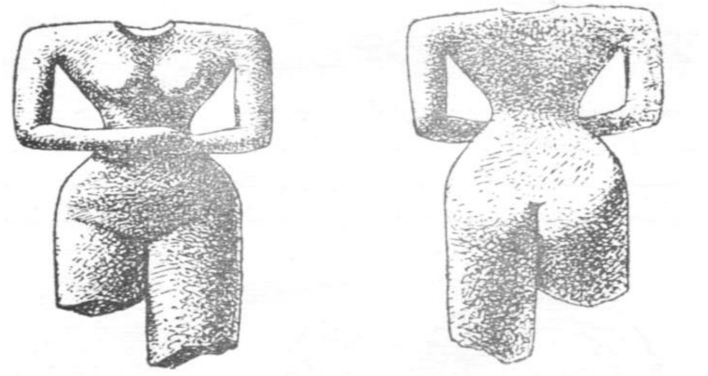
وتلت ثقافة تاسا في الصعيد ثقافة البدارى، وقد استخدم أصحابها النحاس في صنع بعض أدواتهم، وكان ذلك في حدود ضيقة للغاية، بيد إنهم تقدموا كثيرا في صناعة الأواني من الفخار، ويمتاز بعضه بما يحلي سطوحه الخارجية من خدوش دقيقة رتبة كأنها تموجات خفيفة (صورة ١)، ومهما يكن الرأي في أصل منشئها والأداة التي استحدثت بها فليس من شك في أن البداريين قد رأوا فيها جمالا ونوعا من الزخرف، فعملوا على تحلية أجود أوانيهم بها عن قصد واختيار، ومن بعض أوانيهم ما كان يحلى قاعة من الداخل خط متموج، أو ما يشبه غصن الشجرة، أو غصنين متوازيين أو متقاطعين، أو أغصانا متعددة تتقاطع في شكل نجمة ذات ستة أضلاع (شكل ٢).

وصنع البداريون كذلك تماثيل صغيرة من الصلصال والفخار تمثل نسوة عاريات، منها ما يشبه الدمي في اقتضاب مسطحاته وأشكاله، غير أن منها تمثالا صغيرا لامرأة (شكل ٣)، يتميز بدقة خطوطه وحساسيتها وما فيها من صدق، بما يشهد بكفاءة المثال وقوة ملاحظته في ذلك الزمن السحيق.



شكل ٢ – أغصان متقاطعة على آناء البدارى –

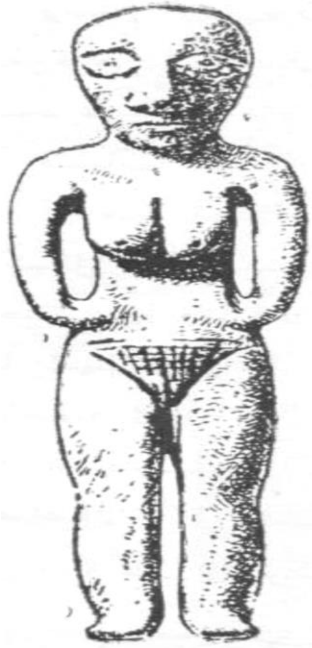
وهكذا وجد المثال المصري في الصلصال مادة طيعة، أخذ يشكلها بين يديه حتى استوت له في صوغها قدرة كبيرة.



شكل ٢– امرأة من فخار – البدارى

ولم يقتصر المثال إذ ذاك على الصلصال مادة لتماثيله فصنع من العاج تمثالا لامرأة (شكل ٤)، وهو وإن كان يبدو غليظ السمات، فقد كان اختيار العاج فتحا جديدا في فن النحت في مصر، كانت له آثار بالغة في صناعة التماثيل، ذلك أن العاج يتميز بتماسك جزئياته، وصلاحيته للنحت، وإمكان إجادة صقله بما يتفق وما أصابه المجتمع إذ ذاك من تقدم، ويرضي مطالب ذوي المكانة واليسار. وكانت العينان من هذا التمثال مرصعتين بسادة أخرى مما يعد أصلا لتلك البراعة الممتازة في صناعة العيون المرصعة في تماثيل الدولة القديمة (صور ٨٥، ٨٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٠٣).

ومن أواني العاج من عهد البدارى ما صنع على هيئة فرس النهر (شكله) وهو يدل على مهارة ملحوظة في تمثيل خصائص هذا الحيوان بجسمه الثقيل ورأسه الضخم.

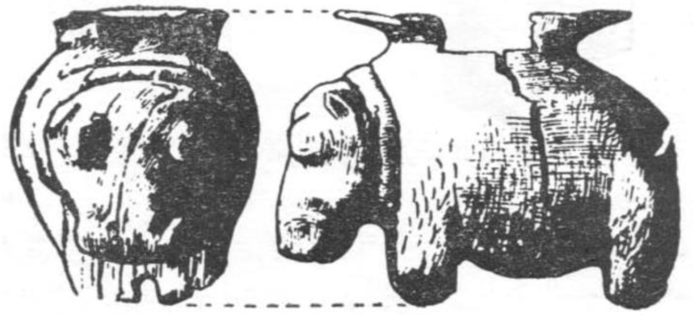


شكل ٤ – امرأة من عاج – البدارى

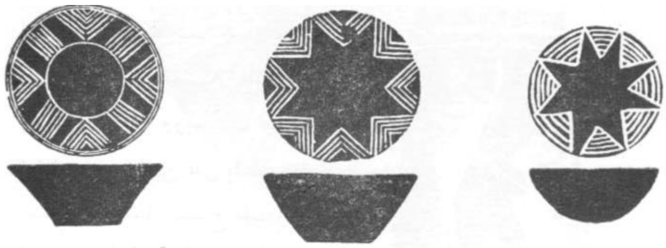
ثقافة نقادة الأولى

رسوم الفخار

وأعقبت ثقافة البدارى ثقافة نقادة الأولى، وفيها اتسع مجال الحضارة وازدادت مظاهرها، وإن كان قد صاحب ذلك تأخر في الصنعة وتخلف في الجودة والاتقان. وقد كثرت الأواني من الفخار، وتنوعت أشكالها، وكان منها ما تحلى سطوحه الداخلية خطوط مستقيمة أو شبه مستقيمة، تؤلف معا أشكالا هندسية مختلفة (شكل ٦)، أو صورا طبيعية النبات أو حيوان (شكل ٧) أو إنسان، ويدل كثير من صور الحيوان على مهارة كبيرة في تمثيل الصفات الجوهرية في خطوط قليلة، ومن أجملها صورتان على صحفتين، تصور كل منهما أربعة أفراس نهر، أحدها خلف الآخر (شكل ٨)



شكل هـ – اناء من عاج في هيئة فرس النهر – البدارى



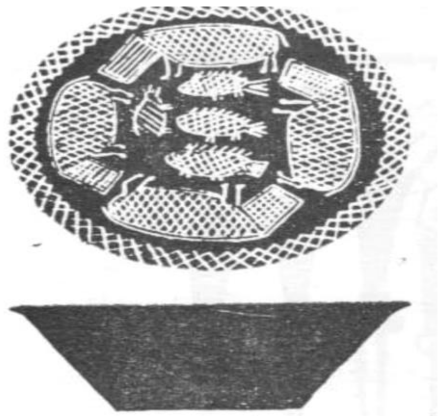
شكل ١ – رسوم هندسية على صحاف - نقادة الأولى



شكل ٦ – رسوم هندسية على صحاف – نقادة الأولى

ومن الصور ما يؤلف موضوعا أو منظرا وإن خفى علينا معناه، فثمة قدر عليها صورة لشخصين، ذهب الظن إلى إنهما رجلان، يطعن أحدهما الآخر، بيد إنه يبدو إنهما يمثلان رجلا وامرأة يرقصان رقصة طقسية، ولعل الخط المتكسر الذي يجمع بين ساقي كل منهما، يكنى عن حركة الساقين في الرقص (شكل ٩) وعلى قدر أخرى صورة الثمانية أشخاص في صف واحد، يؤلف خمسة منهم

مجموعة واحدة بفضل حركات أذرعهم (شكل ١٠).

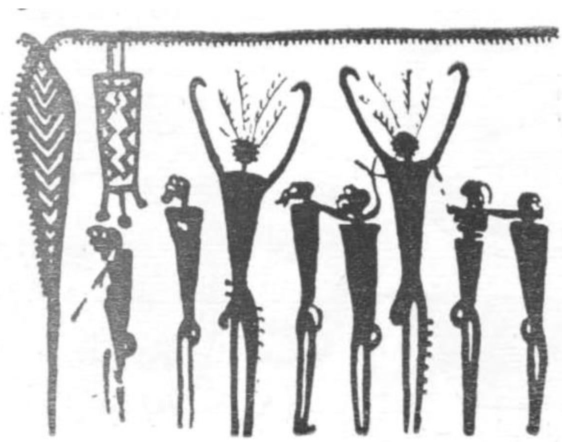


شكل ٨ – أفراس نهر حول أربع سمكات – نقادة الأولى

وعلى صحفة صغيرة لا يزيد قطرها على أربعة عشر سنتيمترا صورة في أعلاها رجلان بجانبهما ثلاثة خطوط متكسرة متوازية تمثل الماء، ومن أسفل ذلك هلال تعشيه خطوط متقاطعة، لعله يشل شبكة صيد أو زورقا مقلوبا ومن تحته تمساح (شكل ١١)، وربما كان المقصود تمثيل ص يادين علق بشبكتهما تساح أو تمثيل تمساح قلب زورقا الرجلين. ومهما يكن من أمر فإنه لا تجمع مفردات هذه الصورة معا علاقة مباشرة، فالتمساح والشبكة أو الزورق بعيدان عن المساء، والشبكة، أن كانت كذلك حقا، تعلو التمساح مستقلة عنه تماما، أما الرجلان فيواجه أحدهما الآخر، وهما بحركات أذرعهما يؤلفان وحدة تصويرية، قد تدل على إنهما يتحدثان أو يتشاوران معا فيما حدث لزورقهما أو شبكتهما.



شكل ٩ – رجل وامرأة يرقصان – نقادة الأولى



شكل ١٠ – رجال ونساء يرقصون – نقادة الأولي



شكل ١١ – صيادان ؟ – نقادة الأولى

وعلى صحفة أخرى صورة طريفة، تمثل صياداً في يساره قوس، وفي يمينه حيال أربعة يقود بها أربعة كلاب (شكل ١٢)، وتحيط بصورة الصياد بضع شجرات، كما تحيط بالصورة خمسة مثلثات صغيرة تتقاطع فيها الخطوط. ويبدو أن المنظر إنما يصور صيادا بواد ذي زرع، يجوس خلال الأشجار بين التلال والكثبان، ويمتاز الصياد بطول قامته على ما عداه من مفردات الصورة، فأعلى التلال لا يتجاوز طول ساقيه، وأطول الأشجار لا يكاد يبلغ نصف قامته. وقد صورت الكلاب في صف من أسفل إلى أعلى كأن كلا منها يعلو الآخر، وليس من شك في أن الغرض إنما هو تمثيل أربعة كلاب تسير خلف الصائد جنبا إلى جنب في امتداد اتجاه الناظر، غير أن رغبة المصور في ألا يخفى أحد منها جزءا من آخر، قد أدت به إلى تمثيل كل منها بعيدا عن غيره في صف رأسي عبر به عن البعد الثالث في الطبيعة.

ومن أواني الفخار ما كانت تشكل فوق حافته أو على سطحه الخارجي أشكال مجسمة لبعض الحيوان كالفيل وفرس النهر والتمساح والعظاءة (صورة

٢)، كما أن من الصلايات التي كانت تتخذ من حجر الأردواز لتسحق عليها أصباغ العين والوجه، ما كان يصنع في هيئة الحيوان كفرس النهر والسلحفاة والسمكة.



شكل ١٢ – صياد يقود أربعة كلاب - نقادة الأولى

تماثيل المقابر في عصور ما قبل الاسرات والغرض منها



شكل ١٣ – جارية من عام

زاد في عهد نقادة الأولى ما كان يصنع من تماثيل من العاج، وأكثرها يمثل نساء عاريات، ذوات خصر نحيل (شكل ١٣ وصورة ٣)، على أن منها ما يمثل رجالا طوالا عراة إلا من قراب يستر عوراتهم (صورة ٤)، أو رجالا ركعا قيدت أذرعهم من وراء ظهورهم، ومن أنياب العاج ما كان ينحت طرفه في هيئة رأس رجل بلحية طويلة، نقشت ملامح وجهه بعناية كبيرة (صورة ٥).

ومن التماثيل ما ظل يصنع من الصلصال استجابة للمطالب الرخيصة، تحمل قدرا وكان بعضها يشكل حول عود من نبات (صورة ٦)، وبعضها يمثل نساء برؤوس مدورة طبيعية أو برؤوس معقوفة دقيقة كرؤوس الطير، وأفخاذ غليظة، وأذرع مرفوعة (صورة ٧)، ومن هذه التماثيل ما كانت تمثل عليه باللون الأسود ملامح الوجه والعقود والأساور والخلاخيل؛ ومنها ما كان يحلى جسمه رسوم بعض الحيوان وأغصان الشجر وخطوط أخرى مختلفة (شكل ١٤)، ومن تماثيل الرجال من الصلصال ما يمثلهم كذلك برؤوس مدورة أو معقوفة، ومنها ما يمثل رجالا شدت أذرعهم من خلفهم. وقد ساعدت ليونة الصلصال على تمثيل بعض الأشخاص يؤدون أعمالا مختلفة، من ذلك تمثالان لامرأتين تعدان الجعة، تقف احداهما أمام دن كبير تضع يديها فيه (صورة ٨)، وتقف الأخرى في داخل دن (صورة ٩). ومن هذا القبيل أيضا ما يمثل رجالا يسوقون ثيرانا بعصيهم، أو يمثل رجلين يحرسان حصنا، أو رجالا في زورق.



شكل ١٤ – جارية من صلصال تحلى جسمها رسوم مختلفة – نقادة الأولى

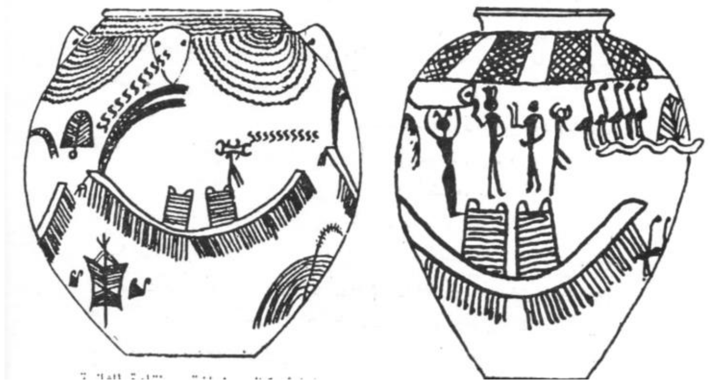
وكل هذه التماثيل إنما هي تماثيل مقابر، كانت تودع إلى جانب الميت في قبره ليكون منها فيما يظن ما يمثل الأم الوالدة التي تلده من جديد ليحيى حياة ثانية، وقد يكون منها كذلك الزوجة التي ينعم برفقتها في الحياة الآخرة، والراقصة التي تبهج قلبه، والخادمة التي تهيئ له طعامه. أما تماثيل الرجال فيظن إنها إنما تمثل خدمه وحراسه أو أعداءه قيدت أذرعهم، فلا يستطيعون له أذى في الحياة الثانية. ويبدو إنه لم يكن من هذه التماثيل ما يمثل الميت نفسه، إذ لما كانت توضع بجانبه لم يكن الأمر ليدعو إلى صنع تمثال خاص له.

ثقافة نقادة الثانية

رسوم الفخار

ما كادت ثقافة نقادة الأولى تقترب من نهايتها حتى غلبتها ثقافة نقادة الثانية التي يعتقد إنها نشأت في الوجه البحري. وتدل مخلفاتها على تقدم كبير في

كثير من الصناعات وخاصة صناعة الأدوات من الظران) والأواني من الأحجار المختلفة، كما تدل على إنها كانت أكثر ثراء، وإنها كانت على صلات تجارية واسعة بالشعوب المجاورة. ومن فخارها ما كانت تحلى سطوحه الخارجية رسوم وصور بلون أسمر ضارب إلى الحمرة، يتألف بعضها من خطوط متموجة في مجموعات وأشكال مختلفة (صورة ١٠) أومن خطوط حلزونية (صورة ١١)؛ ويمثل بعضها الآخر صورا مشتقة من الطبيعة، تتكون عادة من سفينتين من حولهما صور للإنسان والحيوان والنبات وغير ذلك (شكل ١٠). ومن الأواني ما يحليه عدد من التماسيح رشق أكبرها بثلاثة خطاطيف (شكل ١٦). وعلى قدر صغيرة رسمت في خطوط بسيطة سريعة صور لرجال يرقصون، تقع رءوسهم عند قاعدة القدر وأقدامهم عند شفتها (شكل ١٧). على أن أهمها جميعا منظر على قدر يمثل راعيا يسوق قطيعا من المعز (شكل ١٨)، وفق المصور في تمثيله في خطوط لينة حساسة، تدل على قدرة وكفاءة. ومع ذلك فليس من طبيعة المعز أن تتقاطر كلها فرادى في صف واحد منتظم، وإنما لابد أن كان تنسيق صورها من عمل المصور نفسه، قصد به إلى أن تكون أجزاء الصورة أوضح ما تكون، ودل به عما ركب في طبيعته من ميل للترتيب والتنظيم. وهكذا رتب المصور، على ما عرف عنه من قوة ملاحظة، مفردات المنظر الطبيعي وفق ميوله وذوقه.



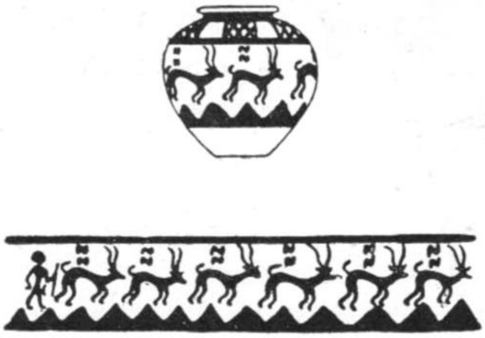
شكل ١٥ – قدران تزينهما سفن من حولها أشكال مختلفة – نقادة الثانية



شكل ١٦ – قدر تزدان بصور تماسيح وثعابين – نقادة الثانية



شكل ١٧ – رجال يرقصون – نقادة الثانية



شكل ٢٨ – راع يسوق قطيعا من المعز -- نقادة الثانية

صور الكوم الأحمر

ينتمي إلى طراز صور نقادة الثانية ما كان يحلى جدار إحدى الغرف في الكوم الأحمر (هيراكونبولس) [٤] من أواخر ما قبل الأسرات، وكان يمثل ست سفن في صفين من حولها طوائف من ناس وحيوان، منها ما يمثل مناظر صيد، أو نساء يرفعن أذرعهن، أو رجالا يقتتلون (صورة ١٢). ومنها كذلك ما يمثل ظباء علقت أرجلها في فخ رسم من أعلى، بينما رسمت الظباء من الجانب، حتى لتبدو كأنها ترقد على الأرض من حوله (شكل ١٩). ومنها كذلك ما يمثل رجلا يصرع بدبوسه ثلاثة رجال راكعين على خط يمثل الأرض، وتعتبر هذه الصورة أصلا للصورة الرمزية التي شاعت في عهد الأسرات، والتي تمثل الملك يصرع واحدا أو طائفة من أعدائه (صورة ٢٢). وقد استخدم المصور في تلوين ذلك كله بضعة ألوان، هي الأبيض والأخضر والأسمر الضارب إلى الحمرة والأسود الضارب إلى الزرقة، مما خفف كثيرا من حدة اللون الواحد السائد في صور الفخار، بيد أن الغرض الأول منها إنما كان محاكاة الألوان الطبيعية بقدر الامكان لتكون الأشكال أقرب إلى حقيقة ما تمثله.

[٤] تقع في الصعيد بين أسنا وادفو.



شكل ١٩ – ظباء في فخ – من الكوم الأحمر

النقوش في العاج والحجر

لم يقتصر أصحاب نقادة الثانية على الرسوم والصور يحلون بها بعض الأواني والجدران، وإنما كانوا أيضا –وخاصة في أواخر ما قبل الأسرات– ينقشون الصور على بعض ما يصنعون من العاج كالأمشاط (صورة ١٣) ومقابض السكاكين، أومن الحجر كالصلايات ورؤوس دبابيس القتال[٥]، وكانت النقوش في بداية الأمر قليلة، ولكنها لم تلبث إن غدت تعشى صفحة الأداة كلها أو صفحتيها، وهي في جملتها ذات قيمة كبيرة في دراسة تطور فن النقش في مصر في مرحلته الأولى، كما أن لبعضها قيمة تاريخية بما تصوره من أحداث ووقائع.

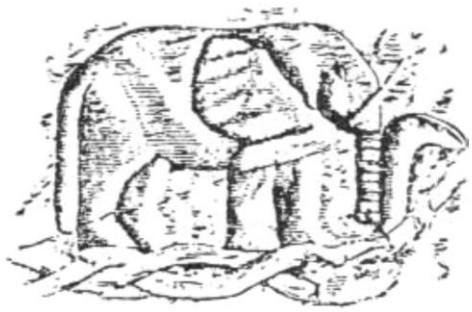
نقوش مقابض السكاكين

من مقابض السكاكين ما كانت تنقش عليه صور ألوان مختلفة في صفوف منتظمة، منها اللقلق والزرافة ومالك الحزين والفيل والسبع والثور والأيل والمهاة

---

[٥] الدبوس كلمة معربة فيما يبدو للمقمعة، وهو عصا ذات رأس ثقيلة، وقد كان من ادوات القتال في عصور ما قبل الأسرات.

والتيتل والكلب. ومن هذه الصور ما يمثل السمات الجوهرية للحيوان في مهارة فائقة، وهو ما يتجلى بصفة خاصة في صورة الفيل يطأ ثعبانين ملتفين معا (شكل ٢٠)، فقد أجاد الفنان تمثيله وفن نسبه الطبيعية، وأتقن تصوير الجبهة المائلة للرأس الصغيرة، التي يتميز بها الفيل الأفريقي، وأبدع تمثيل الإذن اللدنة، والأرجل، وعظم الخاصرة حتى ليقع في روعنا أننا أمام صورة حية دقيقة.



شكل ٢٠ – فيل يطأ ثعبانين – نقادة الثانية

وعلى صفحتي مقبض أحد السكاكين نقشت مائتان وثمان عشرة صورة ألوان مختلفة في صفوف منتظمة، لا تكاد تشغل صورة كل حيوان أكثر من نصف سنتيمتر مربع (صورة ١٤). ومن السكاكين ما كانت مقابضها تصفح بالذهب، تحليه صور الحيوان وغيرها (شكل ٢١). على أن أهمها جميعا مقبض سكين جبل العركى (صورة ١٥).



شكل ٢١ - سكين بمقبض من ذهب محلى بصورة مختلفة – نقادة الثانية

وقد نقش على صفحته الأمامية صورة رجل ذي لحية كثيفة يقف بين أسدين ضخمين، وهي صورة رمزية لعلها تعني الاستحواذ على السلطة، ولها ما يشبهها في نقوش بابل. ومن دون ذلك كلبان مطوقان ثم حيوانات مختلفة، منها ما يصاد، ومنها ما يفترس غيره، وقد أجاد الفنان تمثيلها جميعا على ضآلة مساحة المقبض ووجود نتوء بارز في وسط صفحته الأمامية ليعلق منه السكين. وتكاد صورة الوعل وهو يتلفت إلى الخلف، تمثله بدقة حسب قواعد الرسم المنظور. وعلى الصفحة الخلفية فريقان من الرجال يقتتلان، يليهما صفان من سفن من طرازين مختلفين، بينهما غرقى في أوضاع مختلفة، ويبدو أن ذلك إنما يمثل حادثا تاريخيا كان القتال فيه برا وبحرا. وتمتاز صور السفن بأن الفنان قد رسمها على غير عادته متداخلة معا، يغطى مقدم السفينة التالية مؤخر السفينة المتقدمة، مما أدى إلى تقاطع الخطوط في شكل جميل (شكل ٢٢).

نقوش الصلايات

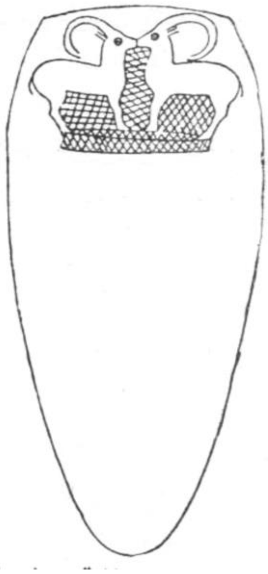
من الصلايات ما زين أعلاها بصورة وعلين متقابلين في ش كل زخرفي رشيق، تدل خطوطهما على مهارة وكفاءة في تمثيل الحيوان، وقد كانت عين كل منهما مرصعة (شكل ٢٣). ومنها صلاية مدورة نقشت عليها صورة تيتل، رسمه الفنان في خطوط دقيقة توحي بإنه أجراها في سهولة ويسر (صورة ١٦).



شكل ٢٢ – سفن متداخلة – من مقبض سكين جبل العركى

وعلى وجه صلاية صيد الأسود (شكل ٢٤) نقشت صور الصيادين في صفين، يرتدون نقيا يتدلى من كل منها ذيل ثور، وعلى رءوسهم شعر مستعار فيه ريشتان، وفي أيديهم الألوية، والحراب والأقواس، والسهام ودبابيس القتال، وعصى الرماية والأوهاق. وفي الوسط حيوانات تولي الأدبار، وفي الطرف الأسفل أسد اخترمته السهام، وفي الطرف الأعلى شبل من أمامه أسد يهجم على أحد الصيادين. وقد مثلت أجزاء هذا المنظر من وجهات نظر مختلفة بحيث لا يستقيم النظر إلى كل جزء الا من وضع خاص مناسب. وصورت الأشخاص وألوان من الجانب، بيد أن عيون الرجال وأكتافهم وقرون بعض الحيوان تبدو

من أمام؛ ومن الرجال من مثلث كتفاه من الجانب، مما يدل على إنه كان في ميسور الفنان تمثيلهما على هذا النحو إذا دعت ضرورة. ويؤلف كل شكل من أشكال الانسان والحيوان وحدة قائمة بذاتها يلي أحدهما الآخر في أغلب الأحيان، وهوما لا يتأتى في مجال صيد السباع، ولذلك يبدو أن تنظيم مفردات هذا المنظر وتنسيق أجزائه هومن عمل الفنان، وقد وفق فيه كثيرا، وذلك على ما يفرضه شكل الصلاية والبؤرة التي تتوسط صفحتها من صعوبة كبيرة. وفوق هذا ففيما يحمله الرجال من ألوية وما يتخذون من لباس، ما يدعو إلى التساؤل عما إذا كان هذا المنظر لا يكني عن بعض الأحداث التاريخية التي حفل بها عصر أواخر ما قبل الأسرات.



شكل ٢٣ – صلاية محلي أعلاها بصورة وعلين متقابلين

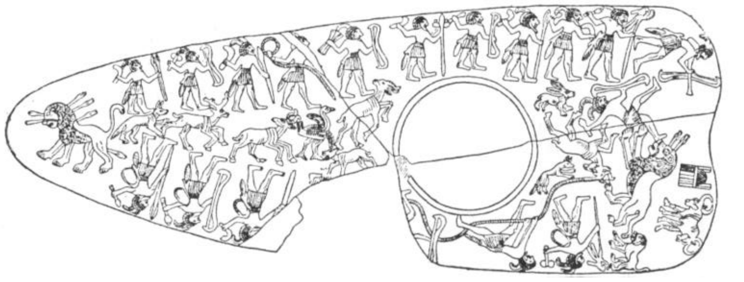
وفيما بقي من نقوش صلاية ساحة القتال ما يمثل لواءين مزودا كل منهما بذراع تقبض يدها على ذراعي أسير عار الا مما يستر عورته، ويلي ذلك أسد

يمزق صدر رجل من دونه جثث القتلى تنقرها الرخم والغربان (صورة ١٧). ويكنى الأسد عن الزعيم أو الملك، وتبدو صورته بين الأسرى والقتلى كأنها بيت القصيد، فليس غيره من فتك بالأعداء في ساحة القتال، فهو الذي صرعهم، وبطش بهم، وملأ الأرض بقتلاهم. وفي هذا كله ما يشير إلى أن المنظر في جملته صورة رمزية، أو كتابة مصورة، تكنى عن الانتصار على الأعداء.

وعلى قطعة من صلاية أخرى بقية نقش بديع، كان يمثل زرافتين تقفان على جانبي نخلة باسقة، وتدل سيقانهما وكرانيف النخلة على قوة ملاحظة الفنان وبراعته (صورة ١٨)، وقد مثل الأرض بخط أفقي عليه الزرافتان، وتنبت منه النخلة متسامقة في أجواز الفضاء.

وتشهد نقوش صلاية الثور على مهارة في تمثيل ثور وحشي، كنى به عن الزعيم أو الملك، يبطش في قوة وعنف بعدو احتواه بين ساقيه الأماميتين (صورة ١٩). وتبدو صورة الرجل في مجموعها طبيعية لا تدرك العين ما فيها من شذوذ الا بعد فحص وتدقيق. فوضع إحدى اليدين غير صحيح، ولا يرجع ذلك إلى نقص في كفاءة الفنان، فقد أجاد تمثيل كل يد كما مثل اليد الأخرى في وضعها الطبيعي، وإنما مرده إلى إنه اعتمد في رسم اليد على صورتها في مخيلته، وإنه كان عندما يشرع في رسمها يبدأ من قبل الإبهام، فإذا بدأ من الخط الأسفل للذراع كان الإبهام من أسفل، وبذلك تغدو اليد في وضع غير صحيح، وإذا بدأ من الخط الأعلى للذراع كان الإبهام من أعلى، وتصبح اليد في وضع طبيعي. ويدوس الثور بحافره الأمامي القريب من الناظر على ساق الرجل البعيدة، وما من ريب في أن ذلك إنما يرجع إلى رغبة الفنان في تمثيل أجزاء جسم الرجل أوضح ما تكون، فثنى الساق البعيدة عن الناظر، وليس هناك وضع آخر تنضح فيه معالمها أفضل من هذا الوضع، ذلك لأنه لو مثل حافر الثور يدوس على

ساق الرجل القرية لأخفي جزءا من الساق البعيدة.



شكل ٢٤ – صلاية صيد الأسود – المتحف البريطاني واللوفر

وعلى وجهي صلاية الكوم الأحمر (هيراكونپولس) الصغرى نقشت صور ألوان مختلفة، تجري مفزوعة أمام كلاب الصيد وضواري السباع، وبعض ألوان الخرافية (صورة ٢٠). ولما كان تمثيل المناظر الطبيعية لذاتها غير مألوف في الفن المصري وخاصة في عصور ما قبل الأسرات، فلا يبعد أن تكون نقوش هذه الصلاية إنما تكنى عن اعتداءات بدو الصحراء على سكان مصر، وليس هذا بغريب على فنان أواخر ما قبل الأسرات، فكثيرا ما كان يعمد إلى الكناية والرمز فيما يخرج من الصور والنقوش.

وعلى أحد وجهي جزء من صلاية أخرى هامة سبع مدن محصنة تهدم أسوارها رموز مختلفة، وعلى الوجه الثاني ثلاثة صفوف متتالية من الثيران والحمير والكباش، يفصل كل صف عن الآخر خط يمثل الأرض (صورة ٢١). ومن دون ذلك أشجار نظمت في صفين بحيث تقع جذور الصف الأعلى بين نواصي الأشجار في الصف الأسفل. وتبدو رؤوس ألوان كبيرة بالنسبة لأجسامها وإن كانت صورها تمثل خصائص كل نوع في شيء كثير من الوضوح.

نقوش رءوس الدبابيس

من الصوالج ودبابيس القتال ما كانت تنقش رؤوسها بصور الحيوان أو الأسرى أو بغير ذلك من صور. ومنها رأس من حجر الحية نقشت عليها ثلاث مرات متكررة صورة كلب يطارد أسدا، وتتداخل صورتاهما معا بحيث تخفي مقدمة كل منهما مؤخرة الآخر (شكل ٢٥).



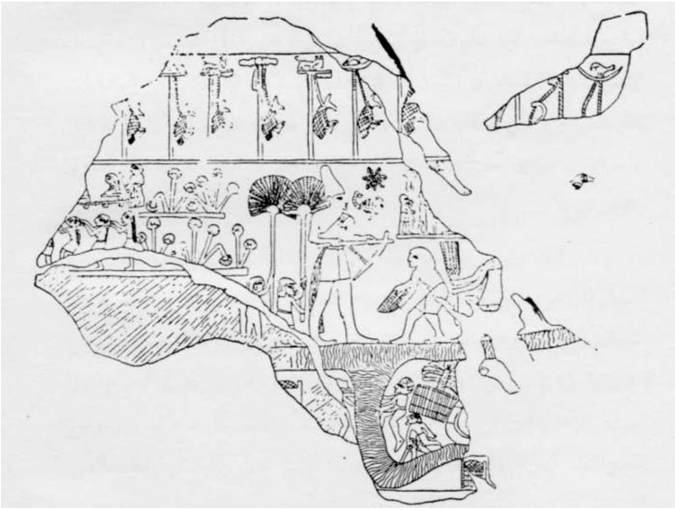
شكل ٢٥ – كلاب وأسود

بداية الأسرات

٣٢٠٠ – ٢٧٨٠ ق.م

نقوش دبوس الملك ((العقرب))

تمثل نقوش دبوس الملك «العقرب» (شكل ٢٦) صفا من الألوية علق ببعضها الزقزاق، وهو طائر يظن إنه كان يرمز به أول الأمر إلى سكان الوجه البحري، وعلق بالبعض الآخر القوس، وكان يكنى به عن سكان الواحات والصحاري المحيطة بمصر، والشعوب والقبائل الأجنبية وتعني هذه النقوش انتصار الملك على بعض سكان مصر والقبائل المجاورة في سبيل توحيد البلاد. وتلي ذلك صورة الملك في حجم كبير وفي يديه المعزق يشق به الأرض عند حافة مجرى ماء، يعمل في أحد فروعه بعض الرجال. ويبدو إن الغرض إنما هو تمثيل الملك وهو يحتفل ببعض أعمال الزراعة أو الري بعد أن فرغ من انتصاراته. وقد استعان الفنان بالخطوط الأفقية يفصل بها صفا عن صف ويقف عليها بعض الأشخاص، وينمو فيها نبات البردي. وفي صورة الملك يتمثل الطراز الذي ساد في تمثيل الأشخاص في الفن المصري، فقد مثلث العين والكتفان من أمام وسائر أجزاء الجسم من الجانب.

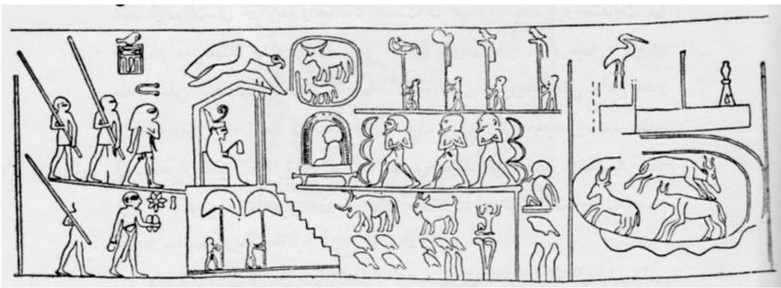


شكل ٢٩ – دبوس الملك «العقرب» – متحف أشموليان

نقوش دبوس الملك «نعرمر»

يبدو الملك «نعرمر» في هذه النقوش متدثرا بعباءة طويلة وفي يمينه «المذبة» وعلى رأسه التاج الأحمر، تاج الوجه البحري (شكل ٢٧). وهو يجلس فوق منصة عالية يعلوها عريش تؤدي اليه عدة درجات، ومن فوق العريش رخمة ناشرة الجناحين، تظل الملك بحمايتها. وعلى جانب المنصة شخصان في حجم صغير يحملان مظلتين أو مروحتين لا يكاد يبلغ ارتفاعهما قدمي الملك، ولا شك في أن موضع الرجلين إنما هوعن يمين الملك ويساره، بيد أن الفنان مثلهما بجانب المنصة لإظهار صورة الملك وابرازها. ومن وراء الملك رجال في صفين يعلو أحدهما الآخر؛ ومن أمامه صور وأعداد مختلفة. وقد اختلف الرأي فيما تمثله هذه النقوش، فمن الباحثين من رأى إنها تمثل حفلة زواج الملك بأميرة الوجه البحري توطيدا لسلطانه على هذا القطر؛ ومنهم من ذهب إلى إنها تسجل انتصار الملك على الوجه البحري؛ ومنهم من يعتقد إنها تمثل بعض حفلات «عيد السد»، وهو عيد كان ملوك مصر يحتفلون به على

فترات مختلفة، وتؤدي فيه طقوس معينة، كان يظن إنها كفيلة بأن تعيد إليهم القوة والنشاط والقدرة على تولى الحكم أمدا جديدا. ومهما يكن من أمر فقد مثل الفنان الملك والشخص الجالس في المحفة من الجانب، وإن كان قد رسم العين وظلة المحفة من أمام.



شكل ٢٧ دبوس الملك «نعرمر» – متحف أشموليان

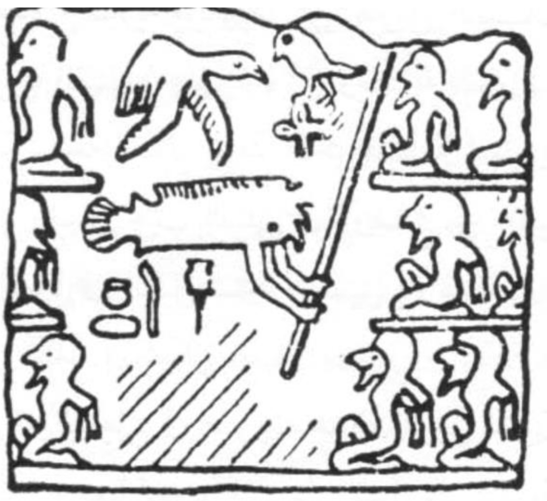
صلاية "نعرمر"

هي آخر الصلايات المنقوشة (صورة ٢٢)، تسجل نقوشها نهاية كفاح طويل، شغل مصر بعض الوقت، وانتهى إلى توحيد قطريها في بدء عهد الأسرات في حكومة واحدة، نهضت في عهدها البلاد، واستقامت لها فيها قواعد حضارتها وطابعها الفني الذي لازمها طوال تاريخها. ويرى الملك على صفحتها الخلفية بتاج الصعيد يهوى بدبوسه على رأس عدو راكع، ومن خلفه تابعه في مستوى مرتفع، ومن دون ذلك صريعان. وعلى الصفحة الأمامية الملك بتاج الوجه البحري يستعرض القتلى، تتقدمه حملة الألوية، ومن دونه حيوانان خرافيان متقابلان ثم ثور يهدم بقرنيه سور مدينة محصنة ويطأ بحافره ذراع أحد الأعداء.

وما من ريب في أن صورة الملك وهو يهوى بدبوس القتال على رأس عدو متهالك هي صورة رمزية كني بها الفنان عن انتصار الملك. تدل على ذلك

الصورة التي تقع فوق رأس الأسير، وهي تمثل قطعة أرض تنبت منها ستة أعواد من نبات البردي، ويبرز من أحد طرفيها رأس شبيه برأس الأسير، يمسك زمامه صقر ذو يد بشرية. وهي صورة تكنى عن أن المعبود «الصقر» قدم للملك الوجه البحري، وكان يرمز له بنبات البردي، أو إن الملك نفسه، الذي كان يمثل المعبود «الصقر» على الأرض، قد استولى على هذا القطر. وصورة الرجلين يشدان رأسي الحيوانين الخرافيين، وكذلك صورة الثور يهدم بقرنيه سور إحدى المدائن هما صورتان رمزيتان أيضا.

يبدو من ذلك كله أن أكثر نقوش هذه الصلاية صور رمزية، أو كتابة مصورة في وقت كانت الكتابة الهيروغليفية لا تزال في بداية تطورها. وليس أدل على ذلك من خاتم أسطواني من العاج من ذلك العهد نقش عليه اسم الملك «نعرمر» بعلامتين تمثلان سمكة وأزميلا، وقد مثلت السمكة في حجم كبير بذراعين ويدين تقبضان على عصا طويلة، تهوى بها على أعداء راكعين في صفوف ثلاثة، مقيدة أذرعهم من وراء ظهورهم (شكل ٢٨). في هذا النقش اقترنت الكتابة بالصورة، فكان منهما صورة رمزية، أو كتابة مصورة، لا تعني أكثر من أن الملك «نعرمر» قاد قهر أعداءه. فإذا علمنا أن الكتابة الهيروغليفية كانت في الأصل كتابة تصويرية، وإن المصريين ظلوا يستخدمون الرموز والصور الرمزية في كتاباتهم وفنونهم ومصنوعاتهم، أدركنا إنه لا ينبغي أن نحمل صورة الملك وهو يهوى بدبوسه على رأس عدوه وأشباهها أكثر مما قصد منها. وقد ظلت هذه الصورة حتى العهد الروماني في مصر الصورة التقليدية التي تخلد انتصار الملك، فإذا كانت في العصور المتأخرة لا تصور أحدا من البطالمة أو أباطرة الرومان وهو يقتل زعيم أعدائه في ميدان القتال أو يضحى به أمام أحد الإلهة، فهي لا تصور ذلك أيضا فيما سبق من عصور.



شكل ٢٨ – "نعرمر" يصرع أعداءه

وأول ما يلفت النظر في نقوش صلاية «نعرمر» هو تقسيم كل من صفحتيها إلى مناطق أو صفوف بخطوط عريضة، تقف عليها الأشخاص وألوان. ويبدو الشخص الرئيسي وهو الملك في حجم يفوق كثيرا حجم غيره من الأفراد، الذين مثلوا في أحجام مختلفة تتناسب ومراكزهم. وأغلب صور الأشخاص تمثلهم متجهين إلى اليمين بحيث تقدم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام، وهي الساق البعيدة عن الناظر. وتبدو القدمان من جانبهما الأنسى أي من قبل الإبهام.

وفي نقوش هذه الصلاية ما يميزها عن نقوش الصلايات الأخرى وخاصة صلاية ساحة القتال (صورة ١٧) وصلاية الثور (صورة ١٩). ففي نقوش صلاية ساحة القتال يتخذ الملك هيئة أسد يفتك بعدوه في ضراوة ووحشية، وتبدو جثث القتلى في أوضاع غير طبيعية، تنقرها الطيور الجارحة امعانا في تمثيل شدة التنكيل بالأعداء. أما في صلاية « نعرمر » فيتمثل الملك في شكل انسان مهيب، لا تكاد تدل هيئته على قوة أو عنف ؛ بل إنه ليتجلى في صورته هدوء

الرجل المتزن الرصين، كما تبدو في ذراعه، التي يرفعها ليهوى بدبوس القتال على ناصية عدوه، رخاوة ولين. وفي صلاية الثور بالغ الفنان في تمثيل قوة الثور الوحشية، وابراز شدة بطشه بعدوه، كما مثل الرجل المقهور في حالة عجز واستسلام بالغين، فقد احتواه الثور بين ذراعيه، ثم راح يمزق جسمه بقرنيه، مما يجعل للصورة فكرة واحدة قوية. أما في صورة الثور على صلاية «نعرمر» فتكاد لا تبين فيها قوة الثور الوحشية وشدة بطشه بعدوه، بل إنه ليبدو وكان عدوه على وشك الهرب والإفلات. وفضلا عن ذلك فإنه يتجلى من تمثيل الثور يهدم بقرنيه سور المدينة، ويطأ في نفس الوقت بأحد حوافره ذراع عدوه، أن الفنان قد قصد إلى التعبير عن فكرتين أو حادثين معا، هما مهاجمة الملك حصون المدينة وأسر سكانها أو الهاربين منها.

يلوح من هذا كله أن نقوش صلاية «نعرمر» تمثل غاية التطور في نقوش الصلايات وبداية روح جديدة تتفق وما يعرف عن المصريين في عهد الأسرات من مشاعر مهذبة راقية. بيد إنه لا يزال في بعض صورها وأشكالها ما يعقد الصلة بينها وبين نقوش ما قبل عهد الأسرات، فصورة الملك «نعرمر»، وإن تكن صورة ممتازة، تمثل الملك في شكل جليل، وقامة ممشوقة، وكتفين قويتين، قد اكتملت له فيها شدة العضل، وقوة الشباب، الا إنها إذا قورنت بصورة الملك «زوسر» من بداية الأسرة الثالثة (صورة ٥٠)، فإنها تبدو جافية، ليس فيها من اتساق الفن المصري نصيب كبير، إلى جانب ما فيها من غلو في تمثيل عضلات الساقين والركبتين. وصورة الصقر على الصفحة الأمامية تمثله مستكينا مكبا بوجهه على نحو صورته فيما قبل عهد الأسرات، وصورته على الجانب الخلفي تمثله على نحو أفضل، وإن كان لا يبدو فيها شامخا متعاليا على غرار صوره فيما بعد. ولصورة الحيوانين الخرافيين وصورة الثور الذي يهدم سور

المدينة ما يشبههما فيما قبل الأسرات. لهذا تجمع نقوش صلاية «نعرمر» بين بعض مظاهر فن النقش فيما قبل عهد الأسرات وبين ما بدأ يسود الفن المصري في عهد الأسرات، مما يجعلها مثالا قيما لتطور فن النقش في مطلع هذا العهد.

لوح «جت»

بلغ فن النقش ذروة عالية من الكمال في هذا اللوح الذي تقتصر نقوشه على اسم الملك فوق ما يعرف بواجهة القصر، يشرف عليها الصقر (صورة ٢٣). وإنه لما يفي هذه النقوش بعض حقها من التقدير استقصاء سر ما يتمثل فيها من جمال وروعة في شيء من تفصيل.

يحيط بنقوش هذا اللوح إطار عريض يزيد في بروزها وشدة حبكها، وهو مقوس في أعلاه، كما أن سطح اللوح محدب قليلا تدور معه العين بما يخفف من حدة استوائه. ويشغل الصقر ما يقرب من نصف المساحة المنقوشة، مما يضاعف من أهميته ويزيد في ابراز صورته. وهو يقف ناصبا رأسه، في عينه حدة، وفي مخالبه قوة، وفي صورته عظمة هادئة وجلال مطمئن كان شيئا من أحداث العالم لن ينال منه ما ربا. وقد وفق الفنان في التعبير عن ذلك كله في خطوط بسيطة تنطق عن مدى كفاءته وقدرته، حتى إنه ليست هناك صورة أخرى للصقر تفوق صورته هذه نبلا وعظمة ومهابة وجلالا، وقد كانت صورته من قبل تمثله مكبا بوجهه بما يتفق وهيئته الطبيعية وهو واقف. لذلك يبدو أن صورته التي تمثله في كبرياء واستعلاء ليست الا صيغة جليلة، ابتدعها الفنان ليعبر بها في أفخم شكل وأروعه عن قداسة الصقر وألوهيته من جهة، وعن ارتفاع شأن الملكية المقدسة من جهة أخرى، فقد كان الصقر أحد الإلهة العظيمة، كما كان الملك صورته على الأرض.

ويقف الصقر على مستطيل طويل، يوازي جانباه جانبي الاطار الخارجي، وقد نقش في جزئه الأعلى اسم الملك بعلامة واحدة تمثل ثعبانا يتثنى جسده في خط جميل ليس أبدع منه في كسر حدة المستطيل الكبير من حوله، وهو يبدو بجسده المرقش بخطوط دقيقة كإنه أهل لأن تدب فيه الحياة. ومن أسفل ذلك ما يعرف بواجهة القصر ذات الأبراج العالية والمشكاوات العديدة وبينها بابان مرتفعان، وقد ذهب الظن إلى أن المستطيل المستعرض الذي يعلوها إنما يمثل فناء القصر رسم من أعلى، فإذا صح ذلك فإنه يدل على أن الفنان كعادته في كثير من الأحيان، قد جمع في الرسم الواحد بين وجهتي نظر مختلفتين. ومهما يكن من أمر، ففي هذا المستطيل المستعرض ما يكسر من حدة طول المسطحات الرأسية المحيطة به، كما أن في جمال تقوس أعلى الإطار الخارجي وفي الخطوط المقوسة والمائلة لكل من الصقر والثعبان ما يضعف كذلك من حدة تلك المسطحات، وهوما يرجع اليه بعض ما تمتاز به نقوش هذا اللوح من جمال هادئ متزن.

وتبدو الأشكال المنقوشة في مقاسات مختلفة، فصورة الصقر تمثله في مقاس أكبر من مقاس كل من الثعبان وواجهة القصر بما لا يتفق وقواعد الرسم المنظور، ولكنها تؤلف معا صورة فنية جميلة، أنشأها الفنان عن قصد، فلوقد راعي النسب الصحيحة لشغلت واجهة القصر ببابيها وأبراجها الجزء الأكبر من المسطح المنقوش، ولغدت صورة كل من الصقر والثعبان ضئيلة هزيلة، لا تعبر عما كان للصقر واسم الملك من قداسة ومكانة، ولفقدت النقوش روعتها وجمالها وضاع الغرض منها. وهكذا ضحى الفنان عن عمد وقصد بالنسب الطبيعية الصحيحة في سبيل الإبانة عن أغراضه وتصوراته في وضوح وجلاء.

وتقع صورة الصقر في وسط الجزء الأعلى تقريبا، على أن ذيله أقرب إلى

الحافة اليمنى من منقاره إلى الحافة اليسرى، ومع ذلك فليس هناك مكان آخر لصورة الصقر على هذا اللوح أمثل وأجمل من المكان الذي يشغله، إذ لو انتقلت صورته إلى اليسار لاقترب معظم جسمه من الحافة اليسرى وابتعد بذلك مركز الثقل في صورته عن المحور الرئيسي للمساحة المنقوشة، بما يخل كثيرا من تعادل المسطحين من خلفه وأمامه، فيضيق المسطح الأمامي، وهو أولى بالاتساع، ويزداد في نفس الوقت اقتراب واجهة القصر إلى الحافة اليسرى، مما يفسد إلى حد كبير جمال النسب بين السطوح المنقوشة والسطوح الخالية. ولا يقع المستطيل الذي يمثل واجهة القصر وفناءه في الوسط تماما مما أخل بتكافؤ المسطحين اللذين يقعان عن يمينه ويساره. وقد يذهب الظن إلى إنه كان في الامكان تحاشي عدم تكافؤ هذين المسطحين بامتداد واجهة القصر إلى اليمين شيئا ما، بيد إنه في هذه الحالة كان لابد من أن يعطى ذيل الصقر أو الزاوية اليمنى العليا للفناء أحدهما الآخر، وهوما كان الفنان يتحاشاه رغبة في وضوح جميع عناصر الصورة، كما كان لابد أيضا، إذا ظل الصقر في موضعه، من أن تختل الصلة بينه وبين واجهة القصر، وقد كان الفنان حريصا على تمثيله بحيث يحتويها بين براثنه ومخالبه القوية، كناية عن حمايته للقصر والاسم المنقوش، أوعن صاحب القصر.

يتضح من هذا كله أن أدنى تغيير أو تبديل في نسب الأشكال وأوضاعها إنما يضعف من أثرها الفني، كما إنه لا يفصح عن الأغراض التي كان يهدف اليها الفنان، أن لم يفسدها وينقضها. بيد أن هـ ذا لا يعني أن هذه النقوش في مجموعها كانت نتيجة حساب دقيق ومحاولات مختلفة، عانى الفنان فيها كثيرا حتى وفق إلى أمثل صيغة فنية تنفق ومشاعره وتصوراته، إذ يغلب على الظن إنه عمد إلى تخطيط صورة الصقر وسط الجزء الأعلى من اللوح، وذلك في حجم

كبير وبحيث يتعادل تقريبا المسطحان من خلفه ومن أمامه، لتبرز صورته أقوى ما تكون بما يتفق وما كان له في عقيدة المصريين من مركز وشأن. ومن ثم حددت صورة الصقر موضع المستطيل الذي يقف عليه كما حددت اتساعه، مما أدى إلى اقترابه بعض الشيء من الحافة اليسرى، وبذلك تم للفنان في بساطة ويسر تخطيط أشكال هذا الأثر الجليل قبل نقشه. على أن هذه البساطة نفسها دليل على اصالة الفنان ورهافة حسه وبراعته الممتازة، إذ ليس أيسر من أن تختل النسب الفنية الدقيقة بين يدي فنان غير موهوب. وهكذا تمتاز نقوش لوح (چت) ببساطتها، واتزان خطوطها، ووضوح أشكالها الفخمة، وبما تنبض به من حيوية، وما توحي به من جد شامخ، ووقار مطمئن، بما يسمو بها في مجموعها وتفاصيلها إلى ذرى الفن الرفيع الخالد.

ألواح الأفراد

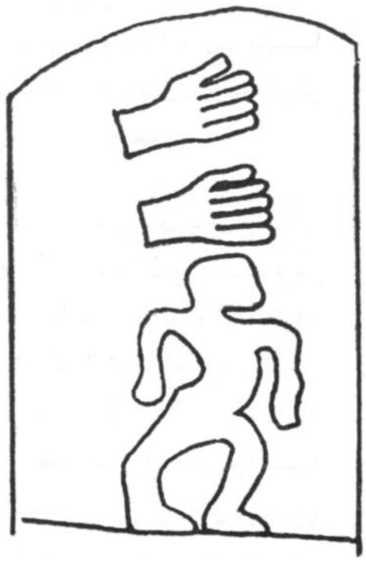
لا ترقى نقوش ألواح الأفراد إلى ذلك المستوى الفني الجليل، وأهم ما عثر عليه منها في العرابة المدفونة (أبيدوس) [٦] لوح "سابف"، وهو يحمل ألقابه وصورته ومن خلفها اسمه في خط كبير (صورة ٢٤)، ويبدو إن الفنان لم يكن قد انتهى بعد من نقشه. ومن الألواح ما كان يصنع لبعض الأقزام مثلت عليها صورهم في خطوط سريعة تنبئ عن صفاتهم الجثمانية (شكل ٢٩). وفي حلوان عثر على كثير من الألواح، وكانت توضع في سقف غرفة الدفن، وقد نقشت صفحتها بصورة الميت جالسا يمد يده إلى مائدة حفلت بألوان مختلفة من الطعام والشراب (صورة ٢٥).

---

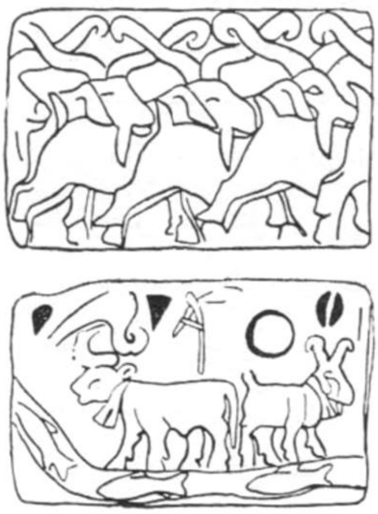
[٦] وتقع جنوبي جرجا

نقوش وصور أخرى

ومن النقوش الطريفة من عهد بداية الأسرات نقش على قطعة صغيرة من المحار يمثل طائفة من المعز، يخفى بعضها بعضا في صورة زخرفية جميلة، وعلى الوجه الآخر ثور وماعز متدابران ومن دونهما مجرى به ثلاث سمكات (شكل ٣٠). وقد عثر في مقبرة أحد عظماء الأفراد من أواسط الأسرة الأولى على قرص من حجر الدهن مرصع بأحجار ملونة تؤلف معا منظر صيد، يطارد فيه كلب غزالا بينما يطبق آخر فمه على عنق غزال آخر (صورة ٢٦). وقد نحتت أشكالها بدقة وأناقة وصدق وعناية بكثير من التفاصيل، يزيدها وقعا في النفس جمال ألوان الأحجار التي قدت منها، بما يجعل منها قطعة فنية ممتازة. وفي ذات هذه المقبرة عثر كذلك على الخفة من حجر الجير، رسمت عليها صورة لثور أرقط وقرد في خطوط حية دقيقة (صورة ٢٧).



شكل ٢٩ – لوح قزم



شكل ٣٠ – نقوش محارة – برلين

تلخيص وتعقيب

وهكذا تدل الرسوم الهندسية والصور والنقوش من العصور الأولى في مصر على طبيعة منشئيها وما ركب فيهم من ميل للتنظيم والتنسيق، وما جبلوا عليه من قوة ملاحظة ومهارة في تمثيل الأشكال في خطوط بسيطة واضحة، تصور الخصائص الهامة في صدق كثير، وإذا كان من الصور ما يتألف من مجموعات مختلفة في غير ترتيب ظاهر، لا تجمعها معا صلات واضحة، أو وحدة تصويرية ذات موضوع واحد، وإن منها ما لا يتأتى النظر اليه الا من وجهات نظر مختلفة، فان منها مع ذلك ما يشل موضوعا ذا معنى، يتيح للعين أن تلم به بنظرة واحدة بما يتفق وحياة الحيوان في الصحراء.

ومهما يكن من أمر، فقد طفق الفنان ينظم صوره في صفوف متتالية ترضى ذوقه وأغراضه وإن خالفت طبائع الأشياء. وكان ما يصوره من ذلك يخلو مما يمثل الأرض، حتى لتبدو الأشكال المصورة أو المنقوشة كأنها سابحة في فضاء

غير محدود، غير إنه لم يلبث أن أخذ يمثل الأرض بخط تقف أو تتحرك عليه شخوصه. وقد أفاد هذا الخط الأشكال ثباتا وقوة بأن ربط بينها وبين مكان ما، كما عقد الصلة بين شكل وآخر، على إنه قصرها على مستوى واحد لا يعدو يمين كل شكل ويساره، وبذلك انتفي تمثيل العمق أو البعد الثالث في الصورة. وما أوشكت عصور ما قبل الأسرات تؤذن بانتهاء حتى عمد الفنان إلى تمثيل المناظر الكبيرة وتصوير الأحداث وتنسيق صورها في صفوف منتظمة متعاقبة، تفصلها خطوط مستقيمة، وقد أصبحت لهذه الخطوط صفتان، فهي تمثل الأرض، كما إنها تفصل بين صف وآخر من الصور.

وتتميز أقدم الصور والنقوش بما يتجلى فيها من هدوء، على أن نقوش أواخر ما قبل الأسرات تفوز بالحياة القوية، والحركة العنيفة في شيء من بداوة وضراوة ؛ فألوان الوديعة تفر مذعورة أمام الوحوش الضارية، يلوى بعضها رأسه إلى وراء متلفتا في هلع وخوف إلى ما يتعقبه من وحش كاسر؛ وضواري السباع وكلاب الصيد تهاجم فرائسها في قوة وباس ؛ وجثث القتلى تغطى ساحة القتال، تنقرها الرخم والغربان ؛ والثور يبطش بعدوه في شدة وعنف حتى أن «متحف اللوفر» ظل فترة طويلة يعرض صلاية الثور بين آثار الشرق الأدنى، ولولا أن نقوشها تتضمن بعض الرموز المصرية لما جرؤ أحد على نسبتها إلى مصر. ومع ذلك فما من ريب في أن هذه النقوش لا تصور ما يمكن أن تكون عين الفنان قد استقبلته من صور الطراد ومناظر القتال، وإنما هي صور رمزية أو كتابة مصورة تنبئ عما حفلت به تلك الأيام السحيقة من حروب داخلية في سبيل توحيد البلاد، وتسجل ما أحرزه الزعيم أو الملك من انتصارات. وفي ذلك مجال كبير للمغالاة ومجاوزة الحق والواقع، تشهد به صورة الزعيم في هيئة الأسد أو الثور كناية عن قوته وسلطانه، كما تشهد به الأشكال الرمزية وصور

ألوان الخرافية، وفي هذا كله ما يخرج بالصورة من عالم الواقع المحسوس إلى عالم المعاني والأفكار.

وقد درج الفنان على رسم كل شكل مستقلا عن غيره، لكي لا يخفى بعضه بعضا، على إنه عمد في حالات قليلة إلى رسم الأشكال يتداخل بعضها مع بعض في شكل زخرفي، أو لتبيان الصلة بينها (أشكال ٢٢ و٢٥ و٣٠). وتشهد أعماله على إنه أجراها في سهولة ويسر، وثقة من قدرته وكفاءته، كما تدل على ما كان له من مهارة كبيرة في تنسيق الصور في مساحات ضئيلة غير مناسبة، تتوسطها بؤرة مدورة، تعين مكان صحن الأصباغ على الصلايات (صورتا ٢٠، ٢٢ ب)، أو يتوسطها نتوء مثقوب يعلق منه السكين (صورة ١٥)، ومن أعماله ما يدل كذلك على براعة في تمثيل مفردات متكررة متماثلة إلى حد بعيد (شكل ٨).

وكانت صور الأشخاص تمثلهم في بداية الأمر في اقتضاب شديد؛ الرأس أشبه ببقعة من اللون، لا تكاد تبين معالمها وتفاصيلها، والجسم أشبه بمثلث قاعدته خط الكتفين، ومع ذلك فان هذه الصور أقرب إلى الطبيعة من صور بابل وأشور وإيران، التي هي أشبه بعناصر زخرفية محورة يصعب تمييز ما تصوره. وفي أواخر ما قبل الأسرات وبداية الأسرات استكملت صور الأشخاص في الفن المصري مظهرها الذي ظلت تتخذه في عهد الأسرات، وتمت لها القواعد التي لازمتها طوال تاريخ مصر القديم (شكل ٢٦ وصورة ٢٢).

التماثيل العاجية

ازدهرت في أواخر ما قبل الأسرات وبداية عهد الأسرات صناعة التماثيل من العاج، وبلغت شأوا رفيعا من الدقة والكمال، وإن كانت رطوبة الأرض وأملاحها قد أضرا كثيرا بما كشف عنه منها، وصدع بعضه ما تشعب فيه من

جذور الحلفاء، على أن من تماثيل النساء ما لا يزال يمثلهن بقامات رشيقة، ووجوه مشرقة، وقسمات جميلة (صورة ٢٨)، وأحيانا بشعر طويل متموج، مثل في دقة بارعة (شكل ٣١). ومن تماثيلهن كذلك ما يمثل امرأة اتشحت بازار حابك حول جسدها يقيها شر البرد (شكل ٣٢).

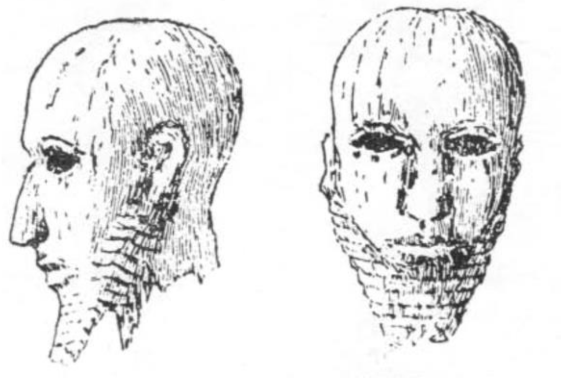


شكل ٣١ – امرأة من عاج



شكل ٣٢ – جارية من عاج تشتمل بازار

ومن أجل ما بقي من تماثيل الرجال رأس بلحية طويلة، كانت العينان منها والحاجبان مرصعة (شكل ٣٣)، وتدل الجمجمة والأنف على براعة فائقة وقدرة ممتازة في تمثيل ملامح الإنسان.



شكل ٣٣ – رأس رجل من عاج

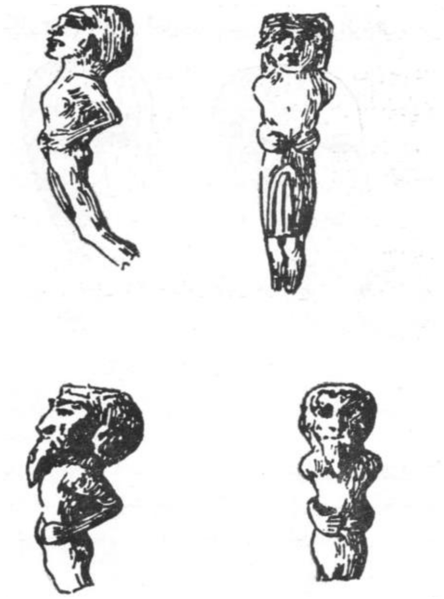
وفي معبد «إزيريس» في العرابة المدفونة (أبيدوس) عثر على تمثال الملك بتاج الوجه القبلي ورداء مطرز، مثلت ملامح وجهه بعناية، بيد أن رأسه تميل قليلا إلى الأمام (صورة ٢٩). وقد ظن في بداية الأمر إنه إنما يمثل ملكا عجوزا، ولكن ثبت بعد تنظيفه إنه يمثل صاحبه يعدو مؤديا بعض مناسك "عيد السد"، مما أدى إلى تمثيل الرأس منحنية إلى الأمام.

ومما حفظ من تماثيل النساء ما يمثل امرأة تحمل طفلها على خاصرتها، أو بين يديها أو على كتفها (صورة ٣٠)، وهي تدل على قدرة المثال إذ ذاك على تمثيل الصلات المختلفة بين الأشخاص في المجموعة الواحدة. ومن قطع العاج المنحوتة نموذج صغير لزورق يجلس فيه رجل (شكل ٣٤)،



شكل ٣٤ – زورق من عاج

وقطعتان تمثل كل منهما أسيرا بذراعين مقيدتين وجسم مقوس (شكل ٣٠) على نحو ما يشاهد في بعض آثار « توت عنخ أمون » من عهد الأسرة الثامنة عشرة.



شكل ٣٥ – أسيران مقيدا الذراعين

التماثيل من القاشاني والخشب والأبنوس والنحاس والذهب

ومن التماثيل ما كان يصنع من القاشاني الأزرق الضارب إلى الخضرة (شكل ٣٢)، أو الخشب أو الأبنوس أو النحاس المطروق، ولكن لم يحفظ منها سوى أمثلة أو بقايا قليلة صغيرة. ومما تسجله حوليات الملك «خع سخموى»، أحد ملوك الأسرة الثانية، صنع تمثال له من النحاس؟ وفي ذلك ما يشير إلى أهمية هذا التمثال وإنه لابد أن كان في حجم كبير. ومن نقوش الملك «وديمو»، أحد ملوك الأسرة الأولى، ما يدل على أن من التماثيل ما كان يصنع كذلك من الذهب (شكل ٣٧)، وإنه صنعت له ثلاثة تماثيل منه، يمثله أحدها بتاح الوجه

القبلي وفي يديه العصا ودبوس القتال، ويمثله الثاني وهو يصطاد فرس النهر، بينما يمثله التمثال الثالث وهو يصارع هذا الحيوان الضخم.



شكل ٣٦ – امرأة من القاشانى



شكل ٣٧ – نقش الثلاثة تماثيل من الذهب

التماثيل من الأحجار

ومنذ أواخر ما قبل الأسرات بدأ المثال يصنع التماثيل الصغيرة من الحجر، وأهمها تمثالان، أحدهما من اللازورد، يمثل امرأة عارية تضع يديها تحت صدرها، وكانت العينان منها من مادة مختلفة (صورة ٣١).

والتمثال الثاني من حجر أسود قاتم لرجل ذي لحية طويلة ورأس تكاد تستقر على كتفيه، وعينين كبيرتين، وقد مثل واقفا يحيط بوسطه حزام يتدلى منه قراب العورة (صورة ٣٢). وفي رشاقة قامته وحسن استدارة الكتفين، وجمال انحدارهما، وبساطة أشكال الجسم، وجودة صقل الحجر ما يدل على كفاءة المثال وشعوره بجمال المادة التي صنع منها تمثاله.

ولم يلبث المثال أن صنع التماثيل الكبيرة من الحجر، ومن ذلك ثلاثة تماثيل من حجر الجير للمعبود «مين» إله الأخصاب، وهي أشبه بأساطين من الحجر لا تبين فيها أشكال الجسم بوضوح (صورة ٣٣)، وتمثله عاريا إلا من حزام، تندلي منه هداية، نقشت عليها صور حيوانات ومحار في دقة بارعة.

ومن تماثيل الأشخاص من الحجر ما يمثل صاحبه في حجم طبيعي تقريباً، راكعا على ساقه اليسرى، يحيط برأسه شعر غزير مفروق، ووجهه مدور ممتلئ (صورة ٣٤). وأجود ما تبقى منها جميعا رأس صغيرة جميلة من حجر الجير، بشعر مستعار ذي خصل قصيرة، ووجه غير ممتلئ. وعينين كانتا مرصعتين (شكل ٣٨). ومن قطع النحت أيضا نجران من حجر صلد قاتم، نحت في هيئة أسير مقيد الذراعين من وراء ظهره، وقد عولجت ملامح وجهه في شيء من تفصيل (صورة ٣٥).

ومن الأسرة الثانية تثال صغير من حجر الجرانيت لكاهن راكع على ركبتيه، شكلت ملامح وجهه في مهارة في حين مثلت بقية أجزاء الجسم في اقتضاب، وفي هذا ما يدل على أن المثال إنما كان يركز عنايته في رأس التمثال (صورة ٣٦).

وتجمع هذه التماثيل صفات مشتركة، منها إنه ينقصها تناسق أجزائها معا، فالرأس كبير بالنسبة إلى الجسد، وهولا يبرز حرا من الكتفين؛ والذراعان

والساقان لا تكاد تتميز في الجسم؛ وتفاصيل الجسم مقتضبة، حتى ليبدو التمثال مغلولا في كتلة الحجر، لا يكاد يبرز منها. ويرجع ذلك كله إلى حداثة عهد المثال بنحت التماثيل من الحجر وحرصه الشديد على ألا تتعرض بعض أجزائها لكسر أو تلف. ومع ذلك فقد كان استخدام الحجر في حد ذاته لصناعة التماثيل حدثا هاما في تاريخ فن النحت في مصر، وجد فيه المصريون مادة صالحة تتفق وما كانوا يتطلعون إليه من خلود.



شكل ٣٨ – رأس من حجر الجير

وفي أواخر الأسرة الثانية بلغ المثال في نحت التماثيل من الحجر شأوا بعيدا يدل عليه تمثالان للملك "خع سخم"، أحدهما من حجر الأردواز ينقصه الجزء الأيمن من الرأس (صورة ٣٧)، والثاني من حجر الجير الأبيض ولم يبق منه غير رأسه (صورة ٣٨) والجزء الأسفل من الجسم. وهما يمثلانه بتاج الصعيد جالسا على مقعد بسيط ذي مسند للظهر قصير، مرتديا رداء طويلا لا يبين من

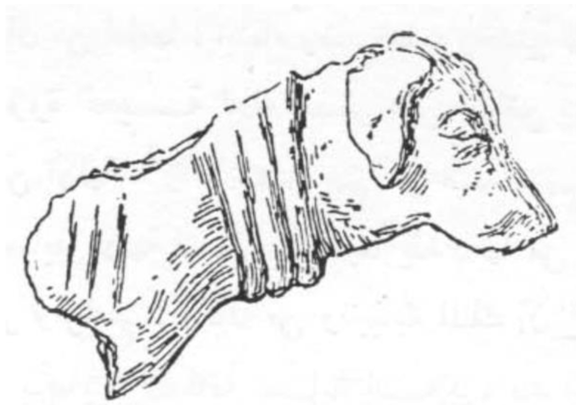
جسمه فيه غير يديه وقدميه. وفي اليد اليمنى ثقب يشير إلى إنه كان مثبتا فيها نموذج صغير لصولجان أو دبوس قتال. وقد أجاد المثال تمثيل اليدين والقدمين والجسم في خطوطه العامة، حتى لنبين أشكاله من وراء الرداء السميك، على أن براعته إنما تتجلى في تمثيل ملامح الوجه وخاصة الفم والجفنين وبكل كسرة ضعيفة. ولعل أهم ما يفصح عن كفاءته وقدرته اجادته تشيل صفحة الخد حتى إنها لتشف عما تحتها من عظام، ومع ذلك يبدو الوجه غض الاهاب، في محياه جد وحزم، وهدوء واطمئنان. وقد نقشت على جوانب قاعدة كل من التمثالين رسوم خطت خطوط حرة طليقة، وهي تمثل القتلى من الأعداء بأجسام ملتوية في أوضاع غير طبيعية ولها ما يشبهها في نقوش الصلايات.

تماثيل الحيوان.

شغل المصري القديم منذ أزمنته الأولى بصنع بعض أدواته وأوانيه على شكل الطير والحيوان (شكل ٥). ومن أجمل هذه الأواني اناء عطر من المرمر المصري على شكل سمكة من عهد بداية الأسرات (صورة ٣٩). وكان المصري يشكل كذلك الصلصال وينحت الأردواز أو الظران أو المرمر المصري في هيئة ثور أو بقرة أو كلب أو ثعبان أو فرس نهر؛ وهي تشهد بقوة ملاحظته وقدرته على تمثيل الخصائص البارزة، ومن أبدعها ثور من ظران (صورة ٤٠) وابن آوى من اردواز (صورة ٤١) وفرس نهر من مرمر مصري (صورة ٤٢). ويمتاز كل منها ببساطة خطوطه وما يتمثل فيه من حيوية وصدق اخراج. ومن العاج والقاشانى صنع المصريون كذلك بعض تماثيل صغيرة للحيوان، منها ما يمثل كلابا وسباعا وقردة وأفراس نهر، وأهم ما حفظ منها رأس كلب مطوق تتدلى منه الإذنان، وتنطق صناعته عن كفاءة ممتازة ودقة ملاحظة (شكل ٣٩).

ولم يقتصر المثال على ذلك وإنما شرع يصنع تماثيل الحيوان من الحجر

كذلك، وأهمها جميعا تمثالان كبيران، أحدهما من حجر الجرانيت (صورة ٤٣)؛ وهو يمثل أسدا رابضا بغير قاعدة، يكشر عن أنيابه، ويستقر ذيله على ظهره في وضع غير طبيعي؛ ويدعو ذلك إلى الظن بأن المثال إنما أراد تمثيل أسد في حالته الوحشية، يحرك ذيله غضبا، بيد أن طبيعة الحجر ورغبة المثال في ألا يتعرض جزء من التمثال للتلف قد أدت به إلى تمثيل الذيل على الظهر. ومهما يكن من أمر، فليس يخفى ما يتمثل في هذا التمثال من بداوة وضراوة تتفق وروح ما قبل الأسرات.



شكل ٣٩ – رأس كلب مطوق من عاج

أما طراز الأسد الذي شاع في عهد الأسرات فيمثله رابضا على قاعدة وفمه مطبق، وذيله حول ردفه الأيمن في وضع رشيق (صورتا ٤٤، ٤٥)، وكإنه بذلك قد راضت طبيعته بما يتفق وروح الحضارة المصرية في عهد الأسرات. والتمثال الثاني من المرمر المصري من أول عهد الأسرات، ويمثل قردا قابعا على الأرض ناصبا ساقيه ومن بينهما ذراعاه (صورة ٤٦)، وهو يمتاز بدقة نحته، وحسن تشكيل أجزائه، واتساقها معا، مع العناية بتمثيل بعض التفاصيل مثل الانتفاخين عند طرفي الفم، الناشئين عن حياة الأسر.

الغرض من تماثيل المعابد

عثر على أغلب هذه التماثيل في معبدي الكوم الأحمر (هيراكوبولس) والعرابة المدفونة (أبيدوس)، مما يعقد الصلة بينها وبين العقائد الدينية وعبادة الإلهة، ويفرق بينها وبين تماثيل المقابر. وما من ريب في أن تماثيل المعبودات إنما كانت لتيسير أداء الطقوس الدينية لها وتقديم القربان من أمامها، ابتغاء رضاها، وخشية غضبها. وكان الملك يعتبر الصورة الحية للإله الصقر على الأرض، وإنه على قدم المساواة بغيره من الإلهة، وإنه يتصل بهم كواحد منهم، لذلك كانت تماثيله تقام في معابد الإلهة لتحظي معها بما يقدم لها من قربان وعطاء، ويؤدي من شعائر ومراسم. وكان من واجبات الملك أن يعمل على عبادة الإلهة وإن يقوم بكهانتها في كافة معابد البلاد، بيد أن ذلك لم يكن مستطاعا من الناحية العملية، فكان من الطبيعي أن يقوم عنه بأداء الطقوس الدينية من يختارهم من الأفراد. وقد استطاع هؤلاء منذ بداية الأسرات إقامة تماثيل لهم في معابد الإلهة تمثلهم راكعين، وكإنهم قصدوا أن تخلدهم وهم يؤدون الشعائر والطقوس لإلهتهم وملوكهم ليكونوا في خدمتهم في الآخرة على نحو ما كانوا في الحياة الدنيا. أما تماثيل النساء والأطفال فلا يعرف الغرض منها على وجه التحقيق، وإن كان يظن أن من تماثيل النساء ما يمثل نساء كن على صلة بطقوس عبادة الإلهة.

الدولة القديمة

٢٧٨٠ – ٢٢٨٠ ق.م

نبذة تاريخية

شغلت الدولة القديمة فترة طويلة تزيد على خمسمائة عام. تضافرت فيها جهود المصريين على اختلاف طبقاتهم فبلغوا في مدارج الحضارة آفاقًا بعيدة، وحققوا لمصر عهدًا مجيدًا معتمدين فيه على الأيدي العاملة منهم وعلى مواردهم الخاصة. وأهم ما تتسم به حضارة ذلك العهد هو طابعها المصري الصميم وروحها الخالقة المبدعة، بما يميزها عن حضارة أي عهد آخر في تاريخ مصر. وقد بلغت الدولة في النصف الأول من ذلك العهد، أي في الأسرتين الثالثة والرابعة، أقصى ما قدر لها من سلطان ونفوذ داخل حدود بلادها، إذ تسنم عرشها ملوك عظام، كان لهم من قوة الشخصية وجليل الأعمال ما زاد في قداستهم، وطبع أسماءهم في قلوب الأجيال آمادا طوالًا، وخلد ذكراهم في صفحات التاريخ. وكان أشهرهم في الأسرة الثالثة «زوسر» وفي الأسرة الرابعة «سنفرو» و«خوفو» و«جدفرع» و«خفرع» و«منكاورع» وكان يقوم بأعمال الدولة إذ ذاك موظفون أكفاء نهضوا بها بما كفل للبلاد الأمن والرخاء. وكانت صقارة مركز الجبانة الملكية في الأسرة الثالثة، فقام فيها نشاط فني ملحوظ، لم يلبث أن انتقل منها في الأسرة الرابعة إلى دهشور ثم إلى هضبة الجيزة.

وبقيام الأسرة الخامسة بدأت الملكية تفقد كثيرًا من قداستها وسلطانها، وأخذت مواردها تضعف، لما كانت تغدقه من أملاكها، معفي من الضرائب على

الأغراض الدينية والجنزية وعلى الأتباع والأنصار.

ولم تعد الوظائف، العليا تقتصر على أفراد الأسرة المالكة كما كان الأمر في الأسرة الرابعة، وإنما انفسح المجال فيها للأفراد من طبقات الشعب. وبهذا كله زاد ثراء كثير من الأفراد، فاقتنوا الضياع الواسعة تقوم فيها الصناعات المختلفة، وشيدوا لأنفسهم المقابر الكبيرة، وطفق حكام الأقاليم يتمتعون بسلطات واسعة، فزاد ضعف الحكومة المركزية وخاصة في عهد الأسرة السادسة، واضطرب الأمن، وأخذت الدولة القديمة تسرع الخطى إلى نهايتها. وكان من ملوك الأسرة الخامسة «أوسركاف» و«ساحورع» و«نيو سررع» و«أو ناس». أما ملوك الأسرة السادسة فكان منهم «تتي» و«ببي الأول» و«بي الثاني» الذي تولى العرش وهو صبي؛ وقد جاء أنه حكم نحوا من أربعة وتسعين عاما، وهي أطول مدة حكمها ملك في التاريخ، وكانت من الأسباب التي أسرعت بالدولة القديمة إلى نهايتها. وعادت الجبانة الملكية في الأسرتين الخامسة والسادسة إلى صقارة، التي صارت مرة أخرى مقرا للفن الراقي، ولم تلبث هضبة الجيزة أن غدت في مرتبة تالية لها.

النقوش والصور والتماثيل والغرض منها

نقوش المعابد

ضاعت أغلب نقوش معابد الإلهة من عهد الدولة القديمة، على أنه ما من ريب في أنها كانت تمثل ما كان يؤدى للمعبودات المختلفة من شعائر وما كان يقدم لها من قربان، كما كان منها في معابد الشمس ما يمثل نعم الإله «رع» على مختلف مظاهر الحياة، مما يسمى «مناظر الفصول». وعلى جدران معابد الملوك الجنزية كان يصور أهم ما قاموا به من أعمال، وما كان يؤدي لهم من

حفلات ومراسم وطقوس، يصاحب ذلك كله شخوص أقاليم الجنوب والشمال، والكهنة والأتباع يجلبون العطايا والتقدمات.

نقوش المقابر والغرض منها

يزين أهم ما حفظ من صور الدولة القديمة ونقوشها جدران مقابر الأفراد من غير الملوك، وهو يمثل موضوعات مختلفة، منها تقديم شتى صنوف الطعام والشراب، وصيد مختلف أنواع الطير والحيوان والأسماك ومنها ما يمثل الفلاحين يعملون في الحقول، والصناع والفنانين يودون أعمالهم المختلفة، كما أن منها ما يصور رجالا ونساء يغنون ويرقصون، زامرين أو مصفقين بأيديهم أو عازفين على الجنك. وكلها صور حية تمثل جوانب مختلفة من حياة المصريين وأعمالهم، تنقل المشاهد إلى تلك الأزمنة البعيدة حتى ليشعر أنه يحيي بين ظهرانيهم ويشاهد مختلف أعمالهم.

وكانت نقوش المقابر في بداية الأمر قليلة محدودة، تكاد تقتصر على تمثيل طعام الميت وشرابه، ولا تشغل غير مساحة ضئيلة، ولكنها طفقت تنوع وتتعدد بازدياد ثراء الأفراد وكثرة غرف المقبرة، حتى غدت تعطي في كثير من المقابر سطوحًا شاسعة من الجدران وتصور أكثر نواحي

نشاط المصريين. وكانت في بداية الأمر تقتصر على جدران الجزء المبني فوق سطح الأرض من المقبرة، ولكنها في الأسرة السادسة وجدت سبيلها كذلك إلى جدران غرفة الدفن.

وما من شك في أنه كان يقصد بهذه الصور والمناظر فائدة الميت، فصورته باسطًا يده إلى المائدة المحملة بأصناف الطعام والشراب (شكل ٤٧ وصور ٥٧، ٩٠، ١٦٧) وصور خدمه وشخوص مزارعه وهم يحملون إليه صنوفا عدة من

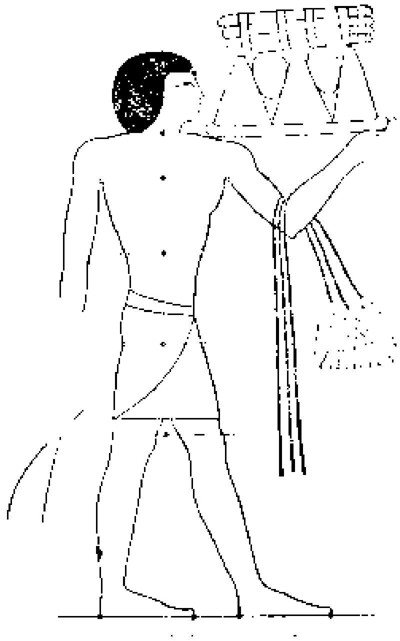
المأكولات والخيرات (شكل ٥٤ و٦٢ وصورة ١٦٤)، ثم تصاوير الخبازين والطهاة وصناع الشراب، كل يؤدي عمله، إنما قصد بها جميعا إلى أن يستفيد منها الميت على نحو ما، فلا يجوع ولا يظمأ أبدًا. ومناظر عزق الأرض (شكل ٥٨) وحرثها (شكل ٤٥ وصورة ٧٦) وبذر الحب، وحصاد القمح وطحنه، إنما تسجل المراحل المختلفة اللازمة لطعامه اعتقادًا بأنها تنفع في تزويد مائدته على الدوام، وخاصة إذا أهمل الأبناء والأحفاد تقديم الطعام والشراب. ومناظر صيد الحيوان والطير، والموسيقى والرقص والغناء (صورة ١٣٧)، وجمع الكتان، وصناعة الأواني والأثاث والحلى وغيرها، كل ذلك إنما أريد به توفير ما يحتاج إليه الميت لطعامه وكسائه، وزينته ومتعته، فلا يعوزه من ذلك شيء في وقت من الأوقات. وما مناظر الصبية يلعبون ويتصارعون (صورة ١٦٦) إلا لكي تتاح له فرصة التفرج على ألعابهم، بل انه ليغتنم وقت فراغه فيركب النيل للنزهة، أو لمشاهدة أتباعه يجهدون في صيد فرس النهر (صورة ١٦٥) تنشيطًا لجسمه وترويحًا لنفسه.

أعداد الجدران للرسم عليها

كان النقش آثر لدى المصريين من التصوير لأنه أبقى على الزمن، وفيه تبدو الأشكال مجسمة بعض الشيء. وكانت الجدران من الحجر تسوي سطوحها بأزاميل من نحاس ثم تنعم بأحجار صلدة، وكانت العيوب والفواصل بين الأحجار تحشى بملاط من جص خشن. فإذا كان الحجر من نوع رديء، وخاصة في المقابر المحفورة في الصخر، غشي كله أو مساحات كبيرة منه بطبقة أو أكثر سميكة من طلاء الجص. فإذا سوى سطح الجدار رسمت عليه الصور والمناظر بخط أحمر في أغلب الأحيان ثم صححت بخط دقيق أسود.

الخطوط المرشدة والشباك المربعة

كانت الرسوم في بداية الأمر ترسم أحيانًا حرة بغير ضابط، على أنه كثيرًا ما كان يستعان في رسمها في الدولة القديمة بخطوط مرشدة، تتألف من خطوط رأسية تقطعها نقط أو خطوط أفقية في عدة مستويات، تحدد

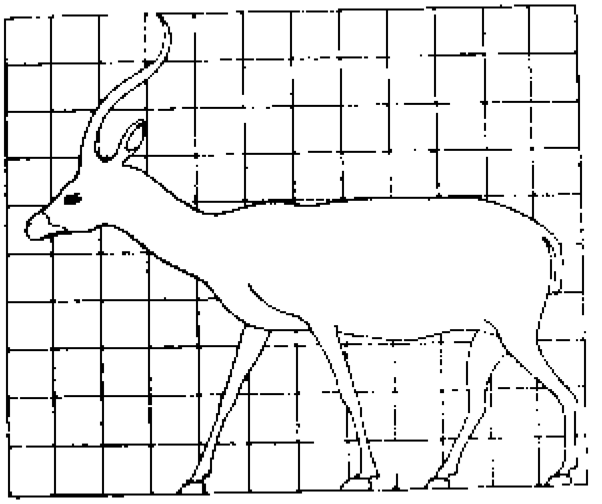


شكل ٤٠ – خطوط مرشدة

مكان أجزاء الجسم المختلفة (شكل ٤٠). وكانت قامة الشخص الواقف عادة بطول ست وحدات، وطول القدم المتقدمة وحدة واحدة، أما قامة الشخص الجالس فكانت من خمس وحدات. ومن ثم غدًا الرسام بعد الدولة القديمة يستعين بشباك ذات عيون مربعة (شكل ٤١). وقد ساعدت الخطوط المرشدة وكذلك الشباك على رسم الأشكال بدقة وعلى أبعاد مناسبة، وأعانت بصفة خاصة على رسم الأشخاص في نسب رشيقة ثابتة تتفق وما كان

يسود كل عصر من مثل الجمال، كما أفادت في احتفاظ

الفن المصري طويلًا بالمستوى الرفيع الذي بلغه. ومع ذلك فلم يكن الرسام في الدولة القديمة ليلتزم الخطوط المرشدة دائمًا.



شكل ٤١ – شباك للرسم

نقش المناظر

فإذا تم رسم الأشكال وتصحيحها عمد النحات إلى نقش خطوطها الخارجية بأزميل حاد من نحاس ومدق من خشب، على أنه لم يكن يتقيد كثيرًا بخطوط الرسام. وكانت الصور والمناظر تنقش بحيث تبرز من الخلفية أو تعور فيها. ففي النقوش البارزة كانت الخلفية تزال وتسوي فتبرز الأشكال، ومن ثم كانت تنحت الخطوط الخارجية وتنقش التفاصيل الداخلية (صور ١٣٢، ١٦٥، ١٦٨، ٢٠١). وكانت الخلفية في نقوش النصف الأول من الدولة القديمة تحفر بأكملها لأكبر عمق مطلوب، في حين كان يكتفي في النصف الثاني بإزالة مساحة ضئيلة حول الأشكال لأكبر عمق مرغوب فيه، أما بقية الخلفية

فكانت تحفر إلى عمق قليل اقتصادًا في الوقت والجهد. وكان النقش البارز يقتصر في الغالب على جدران القاعات الداخلية ضنا به من أن يتعرض للتلف في القاعات الخارجية.

وفي النقش الغائر كان يكتفي بحفر السطوح الداخلية للأشكال ونقش تفاصيلها في بعض الأحيان مع إبقاء الخلفية على حالها توفيرا للجهد (صورة ١٣٨). لذلك كان النقش الغائر أقل كلفة من النقش البارز، وكان يستخدم عادة في كتابة النصوص الهيروغليفية وفي تحلية جدران القاعات الخارجية وواجهات المعابد والمقابر بالصور والمناظر لأنه أبقى فيها على الزمن من النقوش البارزة، كما أن الأضواء والظلال تنكسر عليه فيكون لها في النفس وقع جميل. ومع هذا كله فهو عادة لا يسمو إلى دقة النقش البارز وإحكام صنعته.

فإذا أتم النحات نقش الصور والأشكال، طفق يعالج ما عسى أن يكون قد نشأ من عيب أو خدش في الحجر أثناء النقش، مستعينا بنوع جيد من الجص. ثم كان الجدار بعد ذلك، وخاصة إذا كان من حجر رديء، يطلي بأكمله بطلاء رقيق أبيض، يحول دون امتصاص الحجر للألوان. وكان المصور يعود فيرسم عليه الخطوط الخارجية للأشكال بلون أحمر غير متقيد بدوره بالخطوط المنقوشة، ومن ثم يلون السطوح الداخلية بالألوان المختلفة، بما يقرب كثيرًا بين النقوش والتصاوير. وتخفي هذه الألوان جمال النقش ودقته، فلا نستطيع الاستمتاع به وتقديره إلا بعد ذهابها. ومع ذلك فان دقة الخطوط المرسومة وجمال الألوان البهيجة ليعوضان في أحيان كثيرة عن النحت الدقيق الخبيء.

التصوير

كان التصوير أقل كلفة بطبيعة الحال من النقش، ولما كانت الجدران من اللبن لا تصلح للنقش فقد كان يكتفي بتصوير المناظر عليها، وكانت تغشى أولا بملاط سميك من طين ممزوج بتبن، ثم تطلى بطلاء رقيق من ملاط أبيض أو مصفر، تخطط عليه الصور والمناظر، ومن ثم تلون بالألوان المختلفة. وهكذا كان التصوير والنقش في مصر يبدآن بالرسم الخطى وينتهيان بالتلوين. وقد ضاعت أكثر المناظر المصورة، على أن ما بقي من آثارها ليدل على أن المصور المصري قد بلغ ذروة عالية من الإبداع تسمو به إلى مصاف كبار المصورين، وإنه لمما يورث الحزن والأسى حقًا ضياع أكثر ما أنتجه من بدائع فنية تعلو على كل تقدير.

الألوان

تمثل الألوان عادة الألوان الطبيعية للأشياء المصورة دون اعتبار للمظاهر الوقتية الزائلة كالظلال وغيرها، بيد أنها كانت تختار أحيانا لما لها من قيمة زخرفية جميلة، ولزهاء ألوانها بما يناسب ظلام المكان في أغلب الأحيان؛ ومن أمثلة ذلك تلوين الصقور بلون أخضر زاه، والرخم باللونين الأزرق والأحمر. وتتميز الألوان فيما بينها باتساقها معا، وجمال وقعها في النفس، بما يشهد بحسن ذوق الفنان. وكانت الخلفية تلون في الغالب بلون أشهب ضارب إلى الزرقة. وكانت الألوان من مواد معدنية، طبيعية أو مصنوعة، يضاف إليها نوع من الصمغ ثم يمزجان معا بالماء، وقد احتفظت ببريقها وجدتها حتى الآن.

عدة الرسام والمصور

كانت عدة الرسام والمصور أقلامًا من أسل كأقلام الكاتب، وفراجين مختلفًا حجومها وأطوالها، بعضها من ألياف بعض الحشائش، وبعضها من خشب لعله الجريد، كان أحد طرفيه ينقع في الماء ثم يفرك لتنفصل أليافه. وكانت الألوان تسحق بمسحق من حجر.

الصلة بين النقش والتصوير وبين النحت

وكما كانت الصلة قوية بين النقش والتصوير، فقد كانت قوية كذلك بينهما وبين النحت، إذ كان المصريون ينظرون إلى كل من الصورة والتمثال بشيء كثير من التقديس، كما أن الأفكار والأغراض التي لازمت الصور قد وجدت صداها كاملًا في التماثيل، فصورة الميت وحده أو مع بعض أفراد أسرته لها ما يشبهها في تماثيله، والغرض من صور الخدم لا يختلف عن الغرض من تماثيلهم التي كانت تودع إلى جانب تمثال سيدهم. وتدل على هذه الصلة كذلك الصور المنقوشة للأبناء والخدم على جوانب تمثالين في المتحف المصري، تمثلهم يودون بعض الطقوس أو يقدمون القربان التمثال، وبذلك اتحد معا النقش والنحت للتعبير عن غرض واحد هو العام الميت ممثلًا في تمثاله.

نحت التماثيل وتلوينها

كان المثال ينحت الخشب بمقشر ذي مقبض من خشب وتصل من نحاس؛ وينحت الحجر الرخو بمنحت من نحاس ومدق من خشب. أما التماثيل من الحجر الصلد، كحجر الديوريت والكوارتزيت والجرانيت، وهي التي تثير إعجابنا البالغ لكمال صنعتها، ودقة نحتها، فقد ذهب الظن إلى أنه استخدم في صنعها أدوات من الصلب أو النحاس أو البرنز، ركبت فيها قطع من الماس أو

أحجار أخرى ثمينة. على أنه مما تبقى من آثار على بعض التماثيل، ما تم منها ومالم يكمل صنعه، ومن صور صناعة التماثيل تجلى أن المثال كان يرسم الخطوط العامة للتمثال على الحجر، ومن ثم يزيل الصبيان الأجزاء المحيطة بهذه الخطوط بدقها بقطع من الحجر، فإذا تم ذلك عاد المثال ليرسم من جديد خطوطًا أخرى على الحجر فينحت الصبيان ما يزيد عليها مرة أخرى. وكان ذلك يتكرر حتى يتخلق التمثال، فيأخذ المثال في نحت تفاصيله. وقد تنشر الأجزاء الزائدة بمناشير من نحاس في الدولة القديمة، أو من برنز في الدولة الوسطى، أو من حديد في العصور المتأخرة؛ وقد تجوف بعض أجزاء التمثال بمثاقب أنبوبية جوفاء من نحاس تدار باليد أو بالقوس، أو تثقب بسنان من حجر أو نحاس.

وكان يستعان في هذا كله بمسحوق حكاك من رمل المرو. أما التفاصيل الدقيقة فكانت تؤدى بأداة مدببة. وبعد ذلك كانت تنقش في التمثال الكتابات الضرورية، وهي تقتصر في الدولة القديمة على ألقاب صاحبه واسمه، ثم تصقل سطوحه بمصاقل من حجر أملس. وكان يستعان على نحت التماثيل الضخمة بإقامة سقالة من خشب حولها.

وتتفق نسب أجزاء التمثال كثيرًا مع نسب الصور المصورة أو المنقوشة، كما أن من الأمثلة المتأخرة ما يدل على أن المثال كان يستعين بشباك ذات عيون مربعة في رسم الجوانب المختلفة للتمثال على مسطحات الحجر الذي يراد صنع التمثال منه. والتماثيل من الحجر الرخو أو الخشب هي عادة أحكم صنعة من التماثيل من الأحجار الصلدة. وكان التمثال يلون في نهاية الأمر بالألوان الطبيعية، ويكاد يكون من المحقق أن التماثل من الحجر الصلد كانت تلون أيضًا، ويبدو أنها كانت تدهن أولا بغشاء رقيق أبيض يكون قاعدة للألوان المختلفة. ومن شأن هذه الألوان أن تخفي عنا جمال اللون الطبيعي للحجر، وإن

تحجب دقة النحت في كثير من التماثيل. وما ينبغي أن يعاب ذلك على المثال المصري، فيدعى عليه بغير حق أنه لم يكن يحس جمال ما أبدع من أشكال، وما أودعه الله في الحجر من ألوان جميلة شائقة، فمما صنع المصريون من أحجار مختلفة، وشيدوا من منشآت ليشهد بأنهم كانوا خير من قدر ذلك كله، بيد أنه في التماثيل إنما كان المثال يلبي مطالب العقائد الدينية، فحاكي الألوان الطبيعية ليكون التمثال أقرب إلى الأصل. ومع ذلك فان بهجة ألوان الجسم والشعر واللباس والحلي، ودقة تمثيل العيون الصناعية مع إجادة نحت أجزاء الجسم ليجعل من كثير من التماثيل المصرية صورًا حية لا تباري.

الأغراض المختلفة من التماثيل في الدولة القديمة

يبدو أن «زوسر» كان أول من أقام تمثالا له فوق سطح الأرض بالقرب من مدخل معبده الجنازي في سقارة، وذلك في مقصورة ص غيرة إلا منفذ لها، تعرف بالسرداب [٧]، وقد شيدها البناء من حجر الجير على طراز نواويس تماثيل الإلهة في المعابد ومثل على جدارين ممتدين من أمامها مصراعي بابها كأنهما مفتوحان إلى الخارج (صورة ٤٧). وكان التمثال فيها يواجه الشمال حيث كان المصريون يعتقدون أن أرواح الموتى تعيش مع نجوم القطب الشمالي «الدائمة الظهور»، ولذلك يغلب على الظن أن الغرض الأول من إقامة تمثال «زوسر» إنما كان لإرشاد الروح إلى المكان الذي كانت تقدم فيه لصاحبها القرابين وتؤدى له فيه الطقوس المختلفة، ومن ثم كانت تستطيع زيارة جثة الميت في قبره.

والروح في عقيدة المصريين تستطيع اختراق الجدران، وتكفيها صورة باب ترشدها إلى الطريق، وهو ما تدل عليه المشكاوات في مقابر بداية الأسرات

---

[٧] السرداب كلمة فارسية معربة فسرها القاموس المحيط بأنها تعني «بناء تحت الأرض للصيف» وقد أطلقها العمال المصريون على أماكن إقامة التماثيل وهي أماكن مظلمة باردة.

والأبواب الوهمية في مقابر الدولة القديمة وما بعدها؛ ومع ذلك فقد أحدث في واجهة سرداب «زوسر» ثقبان، يدل انحراف مكانهما ورداءة صنعهما على أنهما من عمل متأخر، وذلك لحرق البخور من أمامهما حينما أصبح أداء بعض الطقوس التمثال الميت غرضًا ثانيًا من أغراض إقامة التماثيل في المقابر.

ولم يلبث أن عمد الملوك والأفراد إلى إقامة تماثيل لهم في المعابد الجنزية وفي كثير من المقابر، وذلك في سرداب أو أكثر في مقدمة البناء لتكون أقرب ما يمكن للعالم الخارجي لإرشاد الروح. ومن التماثيل ما كان يقام مكشوفًا في مقصورة القربان نفسها أو في ناووس فيها ليستطاع تأدية طقوس القربان أمامه مباشرة، أو في سرداب (صورة ٤٨) ذي فتحة قصيرة ضيقة في جداره الأمامي وذلك بالقرب من مقصورة القربان، وخاصة خلف الباب الوهمي، حيث كان يدخل إليه منها عبيق البخور. وبذلك أصبح من أغراض تماثيل الموتى أداء هذه الطقوس لها، ومن هذه الطقوس ما سجل في بعض الأحيان رسمًا على الجدار الأمامي للسرداب رغبة في تخليد ما كان يرجى منها للتمثال أو لصاحبه (شكل ٤٢).

ومنذ الأسرة الرابعة كان من التماثيل ما يتجه في السرداب نحو الشرق، يوم أن أخذت عبادة الشمس تؤثر في العقائد الدينية والجنزية، في المعابد



شكل ٤٢ – سرداب «متن»

والمقابر على حد سواء، فأقيم المعبد الجنزي في شرق الهرم بدلًا من شماله، وحفرت غرف الدفن في الغرب من الآبار المؤدية إليها تواجه مداخلها ناحية الشرق، كما أن وجه الميت كان يوجه ناحية الشرق. وقد جاء في «متون الأهرام» أن الملك المتوفي يذهب إلى المشرق ليشاهد إله الشمس «رع» لذلك يبدو أن توجيه بعض تماثيل الموتى من الملوك والأفراد نحو الشرق إنما كان ليطالع التمثال الشمس عند شروقها.

ثم لم يلبث المصريون أن رغبوا في أن ينعم الميت بصحبة زوجه فأقاموا تمثالها إلى جانب تمثاله أو نحتوهما معا من قطعة واحدة من الحجر. ولم يلبثوا كذلك أن أضافوا إليهما تماثيل الأبناء وخاصة الأطفال منهم، ثم تماثيل للخدم

تمثلهم يودون أعمالًا مختلفة، أهمها تهيئة الطعام والشراب. ولما أن ضعفت سلطة الحكومة المركزية أواخر الدولة القديمة، واضطرب الأمن، وكثرت الاعتداءات على المقابر، رأي أصحابها إخفاء مكان التمثال أولًا في البئر المؤدية إلى غرفة الدفن، ثم في غرفة الدفن نفسها، وبذلك انتهى المطاف بتمثال المقبرة من جوار مدخل المبنى الكائن فوق سطح الأرض إلى غرفة الدفن ذاتها، حيث كانت تودع التماثيل الأولى في عصور ما قبل الأسرات.

وهكذا ازدادت مع الزمن، وفي عهد الدولة القديمة نفسها، الأغراض من تماثيل الموتى في المعابد الجنزية أو المقابر، ولم يكن الغرض منها أن يلغى ما سبق من أغراض، وإنما كان المصريون، بما عرف عنهم من استمساك بعاداتهم وتقاليدهم، يضيفون ما جد من أغراض إلى ما نشأ منها من قبل، يرجون بذلك تحقيقها جميعا. وقد أدى ذلك كله إلى الإكثار من تماثيل الموتى في مقابرهم، تمثلهم في أوضاع وهيئات مختلفة، تارة جالسين على مقعد أو واقفين، وأخرى جالسين على الأرض وبين أيديهم قراطيس البردي يكتبون فيها، أو يقرأون منها تعويذة القربان؛ ومرة بشعر مستعار قصير ذي خصل، وأخرى بشعر مستعار طويل مرسل، أو بشعر طبيعي قصير، وأحيانًا بنقبة قصيرة يمسكها حزام، وأحيانًا أخرى بنقبة طويلة (صورتا ١٤٧، ١٤٨). ويبدو أنه كان يعتقد أن ذلك كله يعين الروح على التعرف على صاحبها في مظاهره المختلفة، وإنها تنعم بهذه المظاهر لما يدل بعضها على الأقل على ما كان لصاحبها من مركز وشأن، يحوطه أهله، ويقوم على خدمته خدمه وأتباعه، فتستروح ذلك وتستعيد سعادة الحياة الدنيا ونعيمها.

على أن أكثر الباحثين قد ذهبوا إلى أن الغرض من تماثيل المقابر هو أن تكون بديلا من أجسام أصحابها إذا دب فيها الفناء. وليس يزكي هذا الرأي

اهتمام المصريين بوقاية جثث موتاهم وغلوهم في ذلك كثيرًا، فالأهرام الضخمة، والمقابر المشيدة أو المحفورة في الصخر إنما كانت لحفظ الجثث، ولم يكن التحنيط إلا لوقايتها من الفناء والمحافظة على شكل الأجسام إلى حد كبير. فلو أن المصريين كانوا يعتقدون أن التمثال يمكن أن يقوم مكان الجسد لأثر ذلك فيما بذلوه من جهود في بناء المقابر وتحنيط الجثث. وفي «متون الأهرام» ما يدل على أنهم كانوا يعتقدون أن للجسد وجودًا ذاتيًا مستقلًا بنفسه يرجي خلوده؛ وفي العصور المتأخرة كانت تتلى أثناء تحنيط الجثة العبارة التالية: «إنك ترى اسمك في جميع الأقاليم، وروحك في السماء، وجسدك في العالم السفلى، وتماثيلك في المعابد)، وفي ذلك ما يشير إلى أن تماثيل الموتى لم تكن تغني شيئًا عن جسده وروحه.

وقد ظل الملوك يقيمون بعض تماثيلهم في معابد الإلهة علاوة على ما أقاموه منها في معابدهم الجنزية الملحقة بأهراماتهم، كما أن من الأفراد من استطاع إقامة تمثال له أو أكثر في معابد الملوك الجنزية، وأقدم ما يعرف من هذا القبيل تماثيل أبناء الملك «جدفرع»، التي كشف عنها في معبد أبيهم الجنزى، ثم ما عثر عليه من تماثيل الأفراد في معبد «منكا ورع». وشبيه بذلك ما استطاعه بعض الكهنة: لجنزبين من نحت تماثيلهم في جدران مقابر بعض أفراد الأسرة المالكة. وإنه ليظن أن من أغراض هذه التماثيل أن تمثل أصحابها وهم يتلون بعض الصيغ الجنزية لصاحب المقبرة وإن تنعم في نفس الوقت ببعض ما كان يقدم في المعبد والمقبرة من قربان ويتلى من دعاء.

الطابع الفن المصري

نشأته

لا تكاد فنون مصر فيما قبل الأسرات تختلف كثيرًا عن أعمال أي شعب آخر، بيد أنه كان لها من الصفات ما أخذ يقوي ويتطور حتى صار «طابعًا» خاصًا، استقرت له قواعده وخصائصه منذ بداية الأسرة الثالثة، والتزمه الفنانون طوال عهد الأسرات، حتى أصبح علمًا على مصر وحضارتها. وهذا الطابع من القوة والوضوح بحيث يسهل التعرف عليه في أي أثر مصري بين العديد من آثار سائر الأمم والشعوب. ومع ذلك فان العبارات لتقصر عن تعريفه تعريفًا دقيقًا، ولكن يعين على وصفه استكناه قواعده وتقاليده، وترسم صفاته وخصائصه الجوهرية.

رسم الأشياء من أخص مظاهرها

دأب فن التصوير والنقش في مصر القديمة على رسم الأشياء من أخص مظهر لها أو من أخص مظاهرها المميزة، معتمدًا في ذلك على الصورة المطبوعة في المخيلة لا الصورة التي تلتقطها العين. فكانت السمكة مثلًا ترسم من جانبها لأنه أخص مظهر لها مطبوع في المخيلة، به تبرز خصائصها وتستبين حقيقتها (صورتا ٤٩، ١٦٥)، في حين كانت صورة التمساح أو العقرب ترسم من الظهر، لأنها الصورة الطبيعية في المخيلة التي تجمع أبرز صفات كل منها. وكان الوعل بقرنيه يرسم من الجانب (شكل ٤٦)، بينما كان الثور يرسم من الجانب وقرناه من أمام (صورة ١٦٨)، ذلك لأن الصورة الطبيعية في مخيلة الإنسان للوعل بقرنيه المنحنين إلى وراء هي الصورة الجانبية، في حين أن الصورة الطبيعية

للثور في المخيلة هي صورته الجانبية، أما صورة قرنية المستعرضين فمن أمام، وبذلك تجمع صورة الثور بين نظرتين من جهتين مختلفتين خلاف ما يقتضيه الرسم المنظور.

تمثيل الإنسان

جمع الفنان المصري في صورة الإنسان (صور ٥٠، ٥٦ – ٥٩) بين وجهات نظر مختلفة، فقد صور الجسم من الجانب، أما العين والكتفان وحلمة الثدي والسرة فمن أمام، ذلك لأن صورة كل منها في المخيلة هي الصورة الأمامية. وصور القدمين من جانبهما الأنسي، لأن صورة كل منهما في المخيلة هي من قبل الإبهام، ولذلك تبدو القدمان في الصور المصرية متماثلتين. وهكذا يحكم صورة الإنسان في الفن المصري صليب خطي، يتألف من خط الكتفين الأفقي ومحور الجسم الرأسي دون مراعاة للعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم. وقد ساعد رسم الكتفين من أمام على تمثيل الذراعين وما تقبض عليهما اليدان من أمارات الشرف في وضوح وجلاء، كما أعان في نفس الوقت على تجسيم صورة صاحبهما، بما يتفق وما كان له من شأن ووقار. ومع ذلك كانت الكتفان تمثلان في بعض الأحيان من الجانب إذا دعت ضرورة وخاصة في صور الخدم والأتباع.

التحريف في الصورة الطبيعية

اعتاد الفن المصري أيضا تمثيل الإلهة والملوك والعظماء في أوضاع محدودة وفي أيديهم أمارات الشرف، مراعيا تقديم الذراع أو الساق البعيدة عن الناظر إذا كان ثمة ما يدعو إلى تقديم إحداهما وذلك حتى لا تقطع الجسم في شكل غير مناسب. وراعي كذلك تصوير الأشخاص في أحجام مختلفة تتناسب

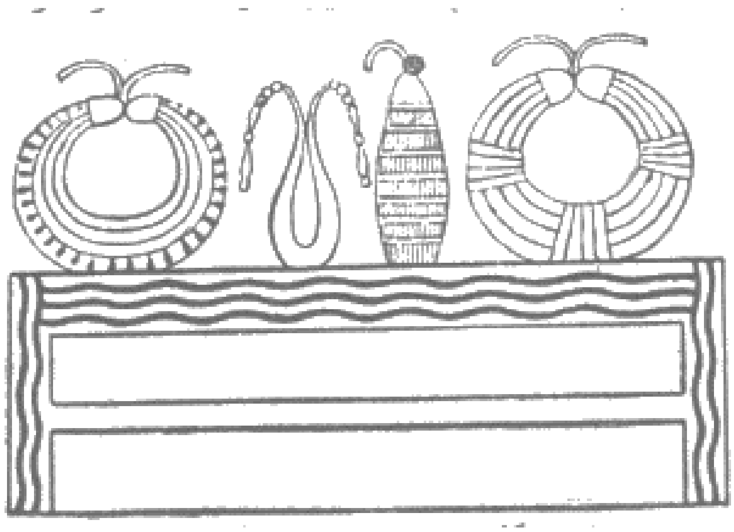
ومراكزهم دون أن يحفل بقواعد الرسم المنظور، فصور الأشخاص الرئيسيين في حجم أكبر من أحجام الموظفين والأتباع (شكلا ٤٤، ٦٤)، رغبة في إبراز صورهم، وحتى تقع العين عليها أول ما تقع، فتذكر أسماؤهم، ويقدم لهم القربان ويتلى الدعاء، وحتى تتعرف على صورهم أرواحهم في سهولة ويسر بين العديد من الصور والشخوص. وقد ساعد ذلك أيضًا على تمثيلهم يشرفون على ما يؤدي أمامهم من مختلف الأعمال في صفوف متتالية (شكل ٦٤).

ومع تقيد الفنان المصري بالصورة الطبيعية وارتباطه بها إلى حد كبير، فقد كان في بعض الأحيان يحرف فيها ويعدل منها بما يحقق أغراضه، وإن كان في ذلك ما ينافي طبائع الأشياء. ومن أبرز الأمثلة على ذلك في كثير من صور الأشخاص الرئيسيين الموتين وجوههم نحو يسار الناظر استبدال الذراعين، إحداهما مكان الأخرى، أو الحاق اليد اليسرى بالذراع اليمني، وذلك لتمثيل كل يد وما اعتادت أن تقبض عليه من أمارات الشرف وحتى لا تمتد ذراع فتقطع الجسم في شكل غير جميل (صور ٧٧، ٧٨، ١١٥). وفي هذا ما يدل على أن الصورة المولية وجهها نحو اليمين هي الصورة الأصلية الطبيعية في الفن المصري، إذ تخلو من أي تحريف أو تبديل. ومن هذا القبيل أيضًا تصوير الشريف بقامة منتصبة وهو يطعن بحربته سمكتين مثلنا في لجة من ماء تبرز فوق مستوى النهر أو القناة، حتى لا يضطر إلى أن ينحني كثيرًا إلى أمام في وضع غير جليل (صورة ٤٩).

العلاقة المكانية والزمنية

وكما لم يتقيد الفن المصري دائمًا بالعلاقة الطبيعية بين أجزاء الجسم، فانه لم يتقيد كذلك بالعلاقة المكانية أو الزمنية بين أجزاء المنظر الواحد، فقد كان يعمد إلى تنظيمها وتمثيلها بحيث يستقل كل منها عن غيره بقدر الإمكان لكيلا

يخفى شكلًا أو جزءًا كبيرًا منه. ومن قبيل ذلك تمثيل المائدة من الجانب ومن فوقها العقود في وضع رأسي تبدو كأنها معلقة في الفضاء (شكل ٤٣)، وتمثيل مفردات المنظر الواحد جنبا إلى جنب (أشكال ٤٤ و٤٥ و٤٦) وفي بعض الأحيان في أكثر من صف، وتمثيل المناظر المختلفة وكل منها يجاور الآخر دون أن يجمعها معا رابط من زمان أو مكان.



شكل ٤٣ – عقود فوق مائدة

الصورة المرئية

يتفق هذا كله في جوهره مع ما جرت عليه فنون سائر الأمم والشعوب ومنها الفن الإغريقي قبل القرن الخامس قبل الميلاد. على أن الإغريق ومن تأثر بهم قد بدأوا منذ ذلك القرن يعتمدون في رسومهم وصورهم على الصورة المرئية، وهي الصورة التي تستقبلها شبكة العين مرة واحدة من مكان ثابت، وفي وقت معين. وبلغ أسلوب الرسم هذا كماله في القرن الخامس عشر، في عهد النهضة في أوروبا، وكان أن قدرت له مذ ذاك السيادة في الأمم الحديثة، بيد أنه

يهدف إلى غير ما كان المصريون يهدفون إليه من صورهم. فقد كانت صورهم تحلي في الغالب جدران المعابد والمقابر، وكانت في كثير من الأحيان في أماكن مظلمة، وبذلك لم يكن الغرض الأول منها إمتاع أنظار الزائرين، ولكنها كانت ذات صلات وثيقة بالعقائد الدينية والجنزية السائدة، التي كان يعنيها أن تكون الصور أقرب إلى حقيقة ما تمثله، ليفيد منها الإلهة والموتى. فتصوير الطقوس تودي من أمامهم، وتمثيل القرابين المختلفة تقدم لهم، إنما قصد بها أن يفيدوا منها وإن تدوم هذه الفائدة ما دامت صورها ونقوشها تمثلها واضحة جلية لا يشوبها عيب طارئ لا يتفق وحقيقتها.

الصورة في المخيلة

اعتمد الفنان المصري في صوره على الصورة المطبوعة في مخيلته دون الصورة المرئية. ولئن كانت الصورة في المخيلة تعتمد في مبناها على الصور المرئية، إلا أنها تتضمن ما لا تستطيع العين أن تستقبله مرة واحدة، وتعالج ما يعتور الصورة المرئية من نقص وتحريف، فهي لا تعمل حسابا للبعد أو القرب، وما ينجم عنه من اختلاف في الحجوم والسطوح، ولا تنظر للأشياء نظرة منحرفة، يتبعها اختلاف في الزوايا وانحراف في الخطوط؛ وإنما تمثل الأشياء في مجموعها وفي أجزائها مجابهة، وتنظر إليها نظرة مستقيمة دون ميل أو انحراف، معتمدة في ذلك على أخص منظر لها، سواء المنظر الأمامي أو الجانبي أو العلوي. وهدفها أن تكون أقرب ما يمكن للحقيقة، وإن تبرأ مما يلازم الصورة المرئية من نقص وعيب، وهي الصورة التي نقدها «أفلاطون» نقدا لاذعًا إذ قال «إن الفن الذي لا يمثل الشيء كما هو، وإنما يمثله كما يرى، هو فن سيئ، قصد به السوء، ولا ينتج إلا سوءًا».

الرسم المنظور والقيمة الفنية

وما ينبغي أن يحط ذلك من أهمية الرسم المنظور، وإنما يجب ألا تكون قواعد هذا الرسم هي الأساس الذي تقاس به القيمة الفنية لأي عمل من أعمال الفن. أجل لقد ألفنا الرسم المنظور وتعودناه، حتى أصبحت العين ألا ترتاح للنظر إلى ما لا تتحقق فيه قواعده، ولكن ذلك لا ينبغي أن يقلل من قيمة الفن المصري، فقد بلغ المصريون في صورهم ومناظرهم غاية الكمال الفني، وإن لم يلتزموا فيها قواعد المنظور. والرسم المنظور لا يعدو أن يكون أسلوبًا للرسم ليست له صلة بالقيمة الفنية في حد ذاتها، فقد تراعي في الصورة قواعد المنظور كاملة دون أن يكسبها ذلك أية قيمة فنية. وقواعد المنظور تدرك بالعلم والمعرفة، ولم يكن الفنانون المصريون على وجه التحقيق يجهلون أهمها، إذ لابد أن كانوا يدركون أن العين لا تستطيع أن ترى من الأجسام غير ما يقع منها قبالتها، وإن الأجسام يخفي بعضها بعضًا إذا وقع أحدها أمام الآخر، وإنها على البعد تبدو أصغر حجمًا. ومن الصور المصرية ما روعيت فيه قواعد المنظور، على أن ذلك ظل محدودًا، ولم يكن له أثر يذكر في الفن المصري. وقد مكث الفنان يمثل الأشياء من أخص مظاهرها دون اعتبار لما يظهر أو يختفي منها العين الرائي، ولم يشأ أن يسجل المظاهر العارضة، والأحداث الزائلة، كالظلال، إذ لم يكن يعنيه أن يسجل لحظة معينة من وجهة نظر محددة، قدر ما كان يعنيه أن ينشئ صورة خالدة أقرب إلى الأصل الحقيقي بما تصوره من خصائص ذاتية، تحقق ما كان يعقده المصريون عليها من أهمية في العالم الثاني.

تقاليد فن النحت

التزم المثال المصري في تماثيل الإلهة والملوك والعظماء من التقاليد ما يشبه كثيرًا ما التزمه الفنان في صورهم، فهي تمثلهم في أوضاع قليلة محدودة، جالسين

أو واقفين في أكثر الأحيان. وتستقر الرأس دائمًا تقريبًا في وضع رأسي فوق الكتفين ناظرة إلى أمام في اتجاه مستقيم. وتنصل الرأس والأعضاء بالجسد في مسطحات تصنع معه زوايا قائمة، فإذا امتدت إحدى الذراعين إلى أمام (صور تا ١٥٢، ٢١٠)، أو إذا اتجهت الرأس إلى جانب، فان ذلك يكون دائما في اتجاه مستقيم غير منحرف على الإطلاق، أي على زاوية قائمة. وهكذا يقابل الصليب الخطى في صور الأشخاص صليب سطحي في التماثيل، يحكم أجزاء التمثال وحركاته، ويتألف من مسطحين متعامدين، على خلاف التماثيل اليونانية ذات الحركة الحرة. وفي هذا تتجلى مرة أخرى الصلة الوثيقة بين فني النقش والتصوير وبين فن النحت في مصر القديمة.

ولم يكن المثال يتقيد بالنسب الصحيحة بين الأشخاص إذا مثلهم معا في مجموعة واحدة، فقد كان حريصًا على أن يكون تمثال الرجل أكبر حجما وخاصة إذا جلس، معبرًا بذلك عن مكانته في الأسرة وعن أنه الشخص الرئيسي في المجموعة (صورتا ٩٤، ١٨٣). وقد دأب في تماثيل الرجال الواقفة على تقديم الساق اليسرى خطوة إلى الأمام، يكنى بذلك عن نشاط الرجل وحياته العملية، وقد كان يمكنه التعبير عن ذلك بتقديم أي من الساقين، غير أنه لما كان من عادته ابتداء نحت التمثال من يمينه فقد أدى به ذلك إلى جعل الساق اليمني في السياق التي يعتمد عليها التمثال، وتقديم الساق اليسرى خطوة إلى أمام؛ وقد صار ذلك تقليدا ثابتا في تماثيل الرجال الواقفة إلا في تمثال واحد في المتحف المصري، تتقدم فيه الساق اليمني.

أما تماثيل النساء الواقفة فتمثلهن عادة بقدمين مضمومتين جنبًا إلى جنب، دلالة على استقرار حياتهن ودعتها. بيد أنه في بعض الحالات تتقدم القدم اليسرى قليلًا أو كثيراً، وما من ريب في أن ذلك قد تأثر بوضع القدمين في

تماثيل الرجال، وخاصة في مجموعات التماثيل التي يقف فيها الزوجان ليكون بينهما انسجام واتساق (صورة ١٠٥).

اطمئنان الحركة وهدوؤها

الحركة في الفنون المصرية هادئة وئيدة، إذ لا تكاد تعدو في صور الرجال وتماثيلهم أكثر من تقديم الرجل اليسرى خطوة إلى أمام، فإذا كان ما يدعو إلى تصوير رجال يسرعون الخطى فقلما تعلو أقدامهم س طح الأرض، وقلما تميل أجسامهم إلى أمام (شكل ٥٦)، وبذلك لا تنطق صورهم عن حركة سريعة أو عدو، على عكس ما يتجلى في الفن الكريتي أو الإغريقي. ونحن وإن كنا نضيق الآن بهذه الأوضاع والقيود، فقد كانت في نظر المصريين أوضاعا شريفة معتدلة، توائم ما كان لأصحابها من شأن ووقار في الدنيا، وما ينبغي أن يكونوا عليه في الآخرة، وتتفق وما يجب أن يسود المكان من سكون ووقار. وهي فوق ذلك سر ما يتميز به الفن المصري من هدوء وما يثيره في النفس من راحة وطمأنينة. وصور ألوان تمثلها كذلك وأقدامها على الأرض آن مشت أو ركضت (شكل ٤٦ وصورة ١٦٨)، وأغلب الظن أن الفنان قد راعى بذلك أيضًا ما ينبغي أن يسود المعابد والمقابر من هدوء شامل، وربما كني به كذلك عما كان يرجى أن يحظى به أصحاب المقابر من قربان وصيد وافر، فلم يشأ أن يمثلها تعدو لائذة بالفرار.

ومهما يكن من أمر، فقد كان من الفنانين المصريين في كل عصر من امتازوا بكفاية فنية عالية، وما من ريب في أنهم لو شاءوا تمثيل الحركة على نحو يرضى مشاعرنا في الوقت الحاضر لما قصرت قدرتهم الفنية عن أن تبدع مثل ما أبدع غيرهم من الفنانين في العصر القديم والعصر الحديث. وفيما حفظ لهم من بعض صور الإنسان (صورة ١٧٣) والحيوان (شكلا ٤٨، ٥٩) وتماثيل الأتباع

والخدم (صور ١٨٨ – ١٩١) ما يشهد بأنهم وفقوا إلى حد كبير في تمثيل الحركات العنيفة، وإنه كان في إمكانهم الاستزادة فيها لو اتجهت إلى ذلك رغبتهم؛ ويكفيهم فخرًا أنهم بالرغم مما فرضته عليهم العقائد والتقاليد من قيود، قد استطاعوا أن ينتجوا من الأعمال الفنية ما يعد من الروائع في كل زمان ومكان.

البساطة والوضوح والاتساق

في حدود القواعد والأوضاع والتقاليد التي التزمها الفنان المصري تتميز فنون مصر ببساطتها ووضوحها، وحسن نسبها، وما يتجلى فيها من اتساق وترتيب. والصور والنقوش المصرية قد أحكم ترتيبها في صفوف متعاقبة، تفصلها خطوط مستقيمة متوازية، بحيث يبدو أن كل شكل إنما يقع في مكانه تماما، وإن أي تغيير أو تبديل فيه إنما يفسد ما يجمع بينه وبين غيره من اتساق في الحركات والألوان. وتمتاز تماثيل مصر كذلك ببساطة مسطحاتها ووضوحها واتساق أجزائها، وبذلك يمكن أن يقال إن الفنون المصرية إنما تسودها روح هندسية قوية، تتردد فيها أصداء

الوداعة والدماثة

وفوق ذلك فان الفنون المصرية فنون وادعة متحضرة سمحة، تخلو من آثار البداوة والعنف التي تبدو في النقوش المصرية نفسها في أواخر ما قبل الأسرات، وفي فنون بعض الأمم الأخرى كفنون بابل وأشور؛ ويشرح ذلك تمثيل الأسد في هذه الفنون في هيئته الوحشية فاغرًا فاه، في حين كان يمثل في عصر الأسرات في صورة هادئة دون أن يفقد شيئا من قوته وطبيعته (صورة ٤٤)؛ ويشرحه كذلك أن صور الشياطين والمردة في الفن المصري لا تثير الرعب والفزع اللذين

تثيرهما في رسوم بابل وكريت.

الجد والوقار والتحفظ

والفن المصري إلى جانب ذلك فن مترفع، محافظ، يتسم بالجد والوقار، لا تنطق صوره أو تماثيله في الغالب عن أحاسيس أصحابها، وما خبروه في الحياة من مخاوف وآمال وآلام، ولا تدل على صفاتهم الخلقية، وما تخلقوا به من خلائق، وهو ما يتفق وما كان يوحي به حكماء المصريين من ضبط النفس وحسن التخلق، في حين كان المصريون، ولا يزالون، من الشعوب ذات المشاعر القوية الفياضة. فإذا جلس رجل بجانب زوجه أو وقف بجوارها لم تختلف أوضاعهما كثيرًا عنها في الصور والتماثيل المفردة، ولا تنبئ ملامحهما عن شيء من شعورهما كان ليس لأحدهما شأن بالآخر، ولا يعدو ما يجمعهما من صلة أن تحيط الزوجة الزوج بذراعها أو يمس أحدهما يد الآخر في الدولة القديمة (صورة ١٠٥) وإن يحيط الزوج الزوجة بذراعه في الدولة الحديثة. وصور الإلهة وتماثيلها لا تنم كذلك عن طبيعتها التي تدل عليها أساطيرها، ولذلك فإنها لا تختلف فيما بينها إلا بالرموز والشارات.

بين المثالية والواقعية

وتمثل الصور والتماثيل أصحابها عادة في أحسن أعمارهم، بملامح جميلة، وأجسام رشيقة تنبض بالصحة والشباب، على عكس الصور والتماثيل في الفن الأشوري، التي تهدف إلى تمثيل القوة الجثمانية. بذلك كان الفنان المصري أول من أدرك ما في جسم الإنسان من جمال، فاستبعد عن قصد من أغلب أعماله الفنية عوارض المرض والضعف والشيخوخة، وما يكون قد حاق بالجسم من عيب وقبح. ويشهد بذلك تمثيل النساء في الدولة القديمة في قمصان ضيقة

حابكة، تنم عن أجسام جميلة رشيقة، وصدور ناهدة (صور ١٠٥ –١٠٩ ،١٧٧، ١٨٣)، وتمثيلهن في الدولة الحديثة في ثياب واسعة فضفاضة تشف عما وراءها من أشكال الجسم الجميل. ويدل على ذلك أيضًا أن كلمة «تمثال» في اللغة المصرية تعني كذلك «جميل» و«حسن» و«كامل».

وفي تمثيل بعض الخدم ببعض العيوب الجثمانية، وتمثيل الملك «أخناتون» دون سائر ملوك مصر بسماته الجافية طبقا لمذهبه الفني، ما يدل على أن الفنان المصري كان يسمو عادة بصور ملو كه وأشرافه على كل نقص وعيب بما لا يجعلها صورًا صادقة لأصحابها، تمثلهم بملامحهم الشخصية. على أنها مع ذلك لم تكن كلها صورا مثالية مجردة لا صلة لها بمن تمثلهم، وإنما اعتمد الفنان في كثير منها على سماتهم وملامحهم الشخصية، يوحي بذلك كثير من الصور والتماثيل (صور ٥٦ – ٥٩، ١١٩، ٢١٠)، كما توحي به المشابهة بين الصورة والتمثال في بعض الأحيان (صورتا ١١٦، ١١٧). وهكذا كان الفنان يستبعد من الصورة الشخصية عوارض الحياة الدنيا، ويضفي عليها شبابًا نضرًا بما يتفق والصورة التي كانت العقائد الفاشية ترجو أن يبعث الميت عليها في الحياة الآخرة. ويدل على هذا أيضًا أنه لم يكن الغرض من تحنيط جسم الميت الاحتفاظ بشكل الجسم فحسب، وإنما كانت تحدوه كذلك الرغبة في أن يستعيد الجسم الحياة والشباب، وقد كان مما يتلى أثناء التحنيط العبارة التالية: «إنك تعيش إلى الأبد، وإنك دائما في زهرة الشباب». ولهذا ما يماثله في الديانات السماوية، فالمسيحية تدين بأن الجسد سيستعيد طبيعته الصحيحة وكل زخرفه وجماله، وإنه سيعاد إليه كل ما أتلفه منه المرض والشيخوخة، والإسلام يقرر أن من يدخل الجنة لا تبلى ثيابه ولا يفنى شبابه، وإن أهل الجنة جرد مرد بيض جعاد مكحولون أبناء ثلاث وثلاثين على خلق آدم. وقد جاء في

القرآن الكريم عن نساء أهل الجنة «إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكارًا عربًا أترابًا»؛ وورد عن رسول الله صلي الله عليه وسلم «إن الجنة لا يدخلها العجز.

ولم يكن ذلك ليتنافى والأغراض المرجوة من الصور والتماثيل في عقيدة المصريين، فقد كان يعتقد أن في نقش اسم الشخص على صورته أو تمثاله ما يعقد الصلة بينهما وبين صاحبهما، يدل على ذلك ما كان للاسم من أهمية عند المصريين، وتدل عليه كذلك التماثيل المغتصبة، التي كان يكتفي بأن ينقش عليها أسماء مغتصبيها دون تغيير في ملامح الوجه أو بتغيير بسيط فيها دون بقية أجزاء الجسم.

وهكذا لا تنم الصور والتماثيل المصرية في الغالب الأعم عن عوارض الحياة الزائلة وأحاسيسها، وإنما تمثل أصحابها في صورة مجلوة تسمو على الحياة الدنيوية، حتى ليجوز أن يقال إن الفن المصري إنما كان يهدف إلى تمثيل المصريين في هيئة الخالدين الأبرار، ومن هنا كان ذلك التشابه بين الصور في كثير من الحالات. وما ينبغي أن يظن أن في ذلك ما يقلل من القيمة الفنية لأعمال الفنانين المصريين، فقد تمثل الصورة أو التمثال ملامح صاحبه دون أن تكون لأيهما قيمة فنية. ومع ذلك فمن الفنا ين المصريين في كل عصر من كانوا يتقيدون كثيرًا بالصورة الأصلية للشخص، فجاءت أعمالهم أقرب ما تكون إلى الحقيقة.

الحيوية ومحاكاة الأصل

إلى جانب هذا كله، تتميز الفنون المصرية بحيويتها وشدة قربها من الأشكال الطبيعية الحية بما يتفق وما كانت تهدف إليه من أغراض. ويبدو ذلك من حرص الفنان على محاكاة الألوان الطبيعية في صوره وتماثيله، حتى فيما كان منها من المرمر المصري أو الأحجار الصلدة. وقد درج على تلوين أجسام

الرجال باللون الأسمر الضارب إلى الاحمرار، وأجساد النساء باللون الأصفر الباهت، والشعر والحواجب باللون الأسود، وماقي العيون باللون الأحمر، ولباس الرجل وقميص المرأة من الكتان باللون الأبيض، وحزام الرجل وقميص المرأة المصنوع من الخرز، وكذلك العقود والأساور والخلاخل بألوانها المختلفة. وكان يعني عناية فائقة بإجادة تمثيل الوجوه، وقد بلغ من اهتمامه بها أن كان يرصع في كثير من الأحيان عيون بعض الصور المنقوشة والتماثيل بعيون صناعية دقيقة، تزيد من حيويتها وقربها للأصل الطبيعي (صور ٨٥، ٨٦، ١٢٥، ٥٣). وأحسن العيون ما كان يصنع بياضها من مرو أبيض غير شفاف ركبت في وسطه قطعة مدورة من حجر البلور، مصقولة من وجهها، تمثل القرنية، ومن خلفها مادة سوداء تمثل القزحية، وفي منتصف مؤخرة القرنية بؤرة صغيرة مدورة فيها مادة قاتمة أو سوداء لتمثيل الحدقة (إنسان العين). على أن من العيون ما كان بياضها من حجر جيري متبلور مصقول[٨] يتوسطه قرص كبير من سبج[٩]، وهي أقل روعة واتقانًا من العيون السابقة. وسواء اقتصر الفنان المصري في صوره وتماثيله على الخطوط الأساسية الجوهرية أو اهتم بالتفاصيل الدقيقة فإنها عامرة بالحياة قريبة من الأصل الطبيعي إلى حد كبير. وليس يقتصر الأمر في ذلك على صور الإنسان وتماثيله فحسب وإنما تشهد به أيضًا صور الطير والأسماك والحشرات وألوان وتماثيلها، إذ تمثلها بدقة مدهشة تنم عن كفاءة ممتازة. الجلال والمهابة والقوة

وفي أعمال الفنان المصري وخاصة في الدولة القديمة من معاني الجلال والعظمة ما يرقى بالرائي إلى عالم يسمو على عالم الواقع وما لا يكاد يتمثل في

[٨] وهو ما يسمى المرمر المصري.

[٩] وهو زجاج طبيعي بركاني لونه أسود.

فنون أية أمة أخرى. ففي تماثيله وصوره جلال وهيبة وقوة مطمئنة، تنطق بها ملامحها، وتنم عنها أوضاعها. وإذا أردنا الأمثلة على ذلك فهاك تمثال الملك «خفرع» من حجر الديوريت (صورة ٩٧)، الذي يمثل الملك في أجل شكل، وأروع هيئة، بما يقصر عن وصفه أي تعبير، والذي بلغ في تمثيل الملكية المقدسة وجلالها وعظمتها، على صعوبة نحت الديوريت، ما يسمو على حد التصور الإنساني في أي عصر أو بلد آخر. وتتجلي كذلك معاني العظمة والسمو في كثير مما حفظ من تماثيل الأسرة الرابعة (صور ١١٧ – ١١٩)، وفيما يعرف بالرؤوس البديلة (صورتا ١٢٠، ١٢١). وليس بقليل أن فنون مصر في عصورها الزاهرة تخلو من التماثيل البذيئة والصور الوضيعة.

السهولة والمتانة

وتدل الآثار الفنية المصرية في مجموعها على أن الفنان قد أجراها في سهولة ويسر وبغير تكلف، بما يشهد على مبلغ كفايته الفنية ومدى ثقته بنفسه. وقد راعي المثال في صناعة التماثيل الحجرية من القواعد والعادات ما ساعد على وقايتها من العطب، فدأب في أغلب الأحيان على عدم فصل الذراعين عن الجسد، وعلى أن تظل الساقان متصلتين في التماثيل الواقفة لتكون قطعة الحجر الواصلة بينهما أشبه بسند يحمل ثقل التمثال علاوة على سند آخر من خلفه (صور ٦٩، ١٠٥، ١٠٧، ١٠٩، ١٤٧، ١٤٨) وقد وقى ذلك أغلب التماثيل المصرية مما تعرضت له غيرها – كتماثيل الإغريق والرومان – من عطب وتلف. وكان النحاتون والمثالون والمصورون يختارون من الأحجار أصلحها وأصلبها، ومن الألوان أبقاها، ومن الزخارف والطرز ما يحفظ للأحجار صلابتها، ويوحي بالقوة والمتانة. وكانوا يهدفون من ذلك أن تبقى أعمالهم إلى الأبد، وإن يتحقق الغرض منها على الدوام. والحق أنه ليس من الشعوب من

كافح الفناء والزوال، وأفاض في الكلام عن الأبدية كالمصريين القدماء، ولذا فلا غرابة أن وجد ذلك صداه في أعمالهم الفنية وإن غدت توحى فيما توحي به بمعاني الخلود والدوام.

الدقة وإحكام الصنعة

وأخيرا تنطق أعمال المصريين الفنية عن دقة وإحكام في الصناعة، وصبر وجلد في العمل، إذ استطاع النحات منذ وقت مبكر التغلب على صلابة الأحجار، كما عرف كيف يخضع لسلطانه أقساها، وهو حجر الديوريت، وقد شكل فيه كثيراً من تماثيله، وبلغ من جودة صقلها وتمثيل بعض التفاصيل الدقيقة على بساطة أدواته ما لا يبلغه النحات الحديث على ما لديه من أدوات.

مؤدي هذا كله أن الفنون المصرية، وإن كانت قد اعتمدت على الصورة في المخيلة على نحو الفنون التي عاصرتها، إلا أنها ذات طابع خاص يتميز ببساطته ووضوحه، وما يتجلى فيه من اتساق وجمال، ووداعة وهدوء، وجلال ووقار، وثقة وطمأنينة، ومتانة وقوة.

الفنان المصري القيم

كان الفنان طوال تاريخ مصر القديم الدعامة الأولى للحضارة المصرية، فكان منها مكان الروح لا تكاد جذوتها تخبو في نهاية كل شوط حتى يؤججها فيسطع قبسها ويفيض نورها من جديد إلى أن بلغت غاية ما قدر لها من أشواط في سجل الوجود. لهذا فليس يخلو من أهمية خاصة التعرف بقدر الإمكان على ما كان له من خصائص ومميزات، ومركز وشأن.

تدريبه وخبرته

يبدو مما حفظ من تجارب عديدة من عصور مختلفة أن المبتدئين من الرسامين والمصورين والنحاتين كانوا يدربون على تصوير علامات الكتابة الهيروغليفية ونقشها، كما كانوا يكلفون بنقش أو نحت الأشكال الكاملة أو أجزائها كالرأس أو الجسم أو أحد الأعضاء. ومن النصوص ما يدل على أن من الفنانين من كانت له خبرة كبيرة بالعمل في المواد المختلفة، ومنها الذهب والفضة والعاج والأبنوس، مما يشير إلى أنهم كانوا يدربون تدريبًا واسع النطاق للقيام بأعمال الصياغة والحفر وصناعة الأثاث، ليعينهم ذلك

على صوغ التماثيل من المعدن (صور ٢١٠ – ٢١٣)، وتشكيل بعض أجزاء الأثاث على شكل الحيوان والإنسان.

خصائصه وصفاته

وكان الفنان المصري مع هذا كله على نحو ما ألمحنا إليه من قبل قوى الملاحظة، ذا حس مرهف، وشعور فني دقيق، وقدرة فنية بارعة، وكفاية صناعية ممتازة، تشهد بها جميعا أعماله كما تشهد بما كان له من جلد وصبر، وما كان

مطبوعًا عليه من وضوح وجلاء، وترتيب وتنسيق، واعتدال واتزان، وما درج عليه من شدة تمسك بعاداته وتقاليده، وإيثار معاني الهدوء والوقار والجلال. وكان في جميع عصوره وثيق الصلة بالبيئة التي كان يعيش فيها، وبالمجتمع الذي نشأ فيه، وبالظروف والملابسات التي كانت تسود عصره. وقد استوحى من هذا كله إلهاماته، واستقت من معينه مشاعره وتصوراته، فجاءت أعماله ناطقة بروح كل عصر وأحاسيسه، حتى ليمكن الاعتماد عليها في التعرف على مشاعر المصريين وأخيلتهم، وعقائدهم وآدابهم، وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية في أزمنتهم المختلفة.

مركزه وتقدير المجتمع له

وقد كان الفنان المصري في الغالب من الطبقة الوسطى، وكان يعمل جنبًا إلى جنب مع مختلف الصناع، ولكن ذلك لا يضيره لأن الصناعات المصرية نفسها صناعات فنية راقية، تمتاز بطابعها الفني الجميل. وكان المصريون ينظرون إلى عمل الفنان نظرة تقديس، يحدوها شعور ديني عميق، كما كانوا يمنحونه من تقديرهم ما لم يكن يحظى به الفنان الإغريقي أو الروماني بوجه عام. ولا عجب في ذلك فقد كان الفنان المصري يصنع للإلهة والملوك والأمراء وعظماء رجال الدولة وغيرهم التماثيل، ويحلي جدران معابدهم ومقابرهم بالصور والنقوش، التي كان يعتقد بفائدتها في عبادة الإلهة وفي الحياة الآخرة، وليس يخلو من مغزى أن المثال كان يسمى «المحيي». وفي ذكر أحد التماثيل في حوليات أحد الملوك من عهد بداية الأسرات ما يدل على ما كان للأعمال الفنية من أهمية وشأن في نظر المصريين حتى في ذلك الزمن البعيد.

وتفيد بعض نقوش الدولة القديمة أن نحاتًا ومصورًا قاما بتخطيط مقبرة أحد الأمراء العظام، ورسم المناظر المختلفة على جدرانها وتلوينها، ثم قدماها

هدية منهما إليه، فدلا بذلك على أنهما كانا في حالة من الثراء سمحت بتقديم خدماتهما الفنية دون جزاء. ومن فناني الدولة الحديثة من أشاد بأملاكه ومقبرته الفخمة، ومنهم من كان من الطبقات الممتازة، بل منهم من كان يحمل لقب الأمارة. وتدل آثار العمارنة على أن «تحو تمس» رئيس النحاتين في عهد «أخناتون» كان يعيش في بيت لا يكاد يقل في سعته عن بيت الوزير أو رئيس الكهنة، وإن المصورين والمثالين كانوا يعيشون في بيوت أحسن حالا من بيوت العمال في المدن الكبيرة في الوقت الحاضر.

وكانت حكومة مصر في كل عهد تناصر الفنون المختلفة، وتمنح الفنانين الممتازين من رعايتها ما كان يشجعهم على الإبداع والتفوق، وجاراها في ذلك كبار رجال الدين وعظماء رجال الدولة.

ألقابه

ومما حفظ من ألقاب الفنانين المصريين يتضح أنهم كانوا على درجات مختلفة، فمنهم من كان «رئيس النحاتين» ولم يكن عمله فيما يبدو قاصرًا على النحت فحسب، وإنما كان يقوم كذلك برسم المناظر ونقشها وتلوينها. وفي الدولة الحديثة أصبح للمصور المكانة الأولى بين الفنانين على نحو ما غدا عليه الأمر فيما بعد في بلاد الإغريق، ولعل ذلك إنما كان لأن عمل المصور لا يقتضي من الجهد الجثماني ما يقتضيه عمل النحات. ومن الأسر ما كان يتوارث الألقاب الفنية بما يدل على اعتزازها بها وحرصها على أن تظل فيها الخبرة الفنية يتوارثها الأبناء عن الآباء.

شخصيته

من النقوش ما يسجل صور من أبدعها من مصورين ونحاتين وأسماءهم،

كما أن من النصوص ما أشاد فيه الفنان بقدرته وكفايته؛ بيد أنها جميعا قليلة، كما أن الأعمال الفنية المصرية تخلو عادة من توقيع أسماء الفنانين عليها. وما ينبغي أن يتخذ ذلك دليلًا على ضعف شخصياتهم، فقد كان المصريون على اختلاف طبقاتهم حريصين دائمًا على تدوين أسمائهم حيثما أمكنهم، يرجون لها الخلود وما يفيدونه من ذلك في الحياة الآخرة، ولم يكن الفنان المصري أقل رغبة في ذلك من غيره من المصريين. وفي تسجيل اسمه وصورته في مكان غير ظاهر أو عند أحد أركان الجدار في بعض الأحيان ما يدل من ناحية على شدة رغبته في تسجيل اسمه، ويشير

من ناحية أخرى إلى أنه كان يحول بينه وبين ذلك سبب قوى. فقد كانت الصور والنقوش والتماثيل لفائدة الإلهة والموتى، ولما كان الاسم يعتبر بضعة من صاحبه، ووسيلة من وسائل الخلود، فيبدو أنه لم يكن يسمح بأن يسجل عليها غير أسماء أصحابها، حتى لا يكون هناك أدنى احتمال الخطأ إذا أرادت الروح أن تتعرف على صاحبها في صورته أو تمثاله، وخاصة وإنهما في الغالب الأعم لم يكونا يمثلان ملامحه الشخصية في ص دق وإخلاص.

اعتزازه بعمله

ومهما يكن من شيء، فلم يكن الفنان المصري أقل اعتزازًا بنفسه وفخرًا بعمله الفني من غيره من الفنانين على اختلاف أجناسهم وعصورهم، فقد أشاد أحد النحاتين من عهد الأسرة الحادية عشرة بقدرته على تمثيل الجسم في أوضاع وحركات مختلفة، وذكر فنان آخر عن نفسه أنه لم يتلق الإرشاد من رئيس، وإنما كان قلبه هو الذي يرشده، ومعنى ذلك أنه لم يكن لأحد سلطان عليه في عمله، وإنه كان يستوحى فيه شعوره ووجدانه، وهو أسمى ما يفخر به فنان في الوقت الحاضر.

الأسرة الثالثة

٢٧٨٠ – ٢٦٨٠ ق.م

نقوش «زوسر»

لم يحفظ من نقوش الأسرة الثالثة وصورها غير أمثلة قليلة، بيد أنها تكفي للدلالة على طراز خاص يتميز بدقته ورهافته وشدة عنايته بتمثيل كثير من التفاصيل. ومن أجلها نقوش ست لوحات متشابهة للملك «زوسر» في ظهر ستة أبواب وهمية في الهرم المدرج في صقارة وفي المقبرة الجنوبية الغربية الملحقة به. وقد نقشت عليها صورة الملك، تمثله وهو يخطو أو يعدو مؤديا إحدى الشعائر في حركة رشيقة، هادئة متزنة، ومن خلفه علامتا الحياة والفلاح، لكل منهما زراعان تقبضان على مظلة أو مروحة؛ ويعلو رأسه صقر يقدم له رمز الحياة ويظله بحمايته، ناشرًا جناحه البعيد في اتجاه أفقي، وجناحه القريب إلى أسفل، كأنه إطار جميل فوق رأسه (صورة ٥٠). وتمتاز هذه النقوش بدقتها، إذ لا يزيد بروزها عن ملليمتر واحد، بيد أن ذلك لم يفقدها شيئًا من قوتها. وهي تدل على مهارة كبيرة في تمثيل صورة الإنسان بنسب جميلة؛ وقد مثلت عظام الوجه وعضلاته، وعظام الترقوتين والركبة، وعضلات الساق بسطوح مختلفة لا تكاد تختلف فيما بينها إلا يسيرًا. وفي سمات الوجه ما يوحى بأن الفنان حاول تمثيل الملامح الحقيقية للملك.

ومن النقوش البديعة كذلك نقوش قاعدة أحد تماثيل «زوسر»، وهي تتألف من رموز وعلامات هيروغليفية نقشت بخط دقيق رشيق يتميز بنحافته واستطالته وجمال نقشه (صورة ٥١). ومن الرموز المنقوشة ما يمثل الطائر

الزقزاق الذي أصبح يرمز به إلى العامة من المصريين، وقد مثل ثلاث مرات بجناحين متشابكين، أبدع الفنان تمثيلهما بما يدل على قوة

ملاحظة وكفاية كبيرة. وتتضمن النقوش الهيروغليفية اسم الملك واسم «امحوتب»، الذي احتفظ المصريون بذكراه حتى نهاية تاريخهم القديم، وكانت له شهرة كبيرة في الهندسة والطب والأدب والحكمة، وقد غدا إله الطب في مصر: ونقش اسمه على قاعدة أحد تماثيل الملك حادث غير مألوف يدل على ما كان له إذ ذاك من منزلة رفيعة.

وقد أقام «زوسر» في عين شمس (هليوبوليس) مقصورة صغيرة زين جدرانها بنقوش دقيقة فيها استطالة ونحافة، ولكن لم يبق منها غير أجزاء محطمة صغيرة (صورة ٥٢). وفي حوربيط شرقي الدلتا عثر على نموذج لرأس ملك تشبه في ملامحها وطرازها كثيرا صور «زوسر»، حتى يكاد يكون من المحقق نسبتها إليه (صورة ٥٣)؛ وهي تتميز بما يتمثل

في قسمات الوجه من قوة وما تدل عليه من مهارة ودقة نقش ترقيان بصانعها إلى مصاف الفنانين الممتازين. على أن نقوش شبه جزيرة سيناء من عهد هذا الملك لا تبلغ بأية حال ما بلغته جميع هذه النقوش من دقة وكمال؛ وأتقن منها عملا نقوش الملك «سانخت» في سيناء، إذ تدل على اجتهاد في تمثيل ملامح الملك الشخصية، فالشفتان غلظتان، والأنف منتشر المنخرين بما يشبه ملامح «زوسر» في نقوشه وتمثاله.

تمثال «زوسر»

كان للملك «زوسر» عدة تماثيل وأهم ما حفظ منها تمثال من حجر الجير الأبيض (صورة ٥٤)، يمثله في حجم طبيعي جالسًا على مقعد بسيط ملتحفًا بعباءة طويلة حابكة، تبدو من تحتها أشكال الجسم الرشيق ذي القامة الجديدة،

وعلى رأسه شعر مستعار ثقيل تحوطه عصابة، وله الحية مستعارة طويلة، ووجنتان بارزتان، وشفتان غليظتان. وفي ملامح الوجه حزم وجلال، يزيد منهما في الوقت الحاضر ضياع العينين، وكانتا مرصعتين (صورة ٥٥) وقد مثلت اليد اليسرى مبسوطة على الركبة، واليمني مضمومة على الصدر كناية عن قبضها على «المذبة». ولا تزال آثار ضعيفة من اللون تشهد بأن الجسم كان بلون أصفر والشعر بلون اسود. وفي واجهة قاعدة التمثال اسم الملك وبعض ألقابه في خط جميل رشيق.

نقوش «حسي رع»:

ومن أجمل ما حفظ من نقوش الأفراد من عهد هذه الأسرة نقوش خمس لوحات من خشب كانت تكسو بعض المشكاوات في واجهة مسطبة «حسي رع» في صقارة. وقد بلغت هذه النقوش أقصى ما بلغه فن النقش في الخشب في مصر من كمال ودقة، ولا تقل في جمالها ودقتها عن نقوش الملك «زوسر» إن لم تفقها، ولعل ذلك يرجع إلى رخاوة المادة المنقوشة فيها. وهي تمثل صاحبها يخطو في قد نحيف ممشوق، معصوب الجسد، بشعر مستعار قصير أو طويل متموج، وفي يمناه الصولجان، وعلى كتفه أو في يسراه أداة الكتابة (صورة ٥٦)، أو وهو جالس على مقعد لا يبين منه غير قائم واحد في هيئة رجل ثور، وتطوف بفمه تجعيدة عميقة، ويظن أن هذه اللوحة، التي تمثله جالسًا إلى المائدة، كانت تعين المكان الرئيسي التقديم القربان؛ وفيها تبدو اليد اليمنى الممتدة إلى المائدة في وضع غير صحيح كأنها اليد اليسرى (صورة ٥٧). وقد أجاد الفنان في جميع هذه اللوحات تشكيل أجزاء الجسم في مستويات تختلف فيما بينها اختلافًا زهيدًا، كما عنى بتمثيل كثير من التفاصيل، وخاصة التكوين العظمى للوجه (صورتا ٥٨، ٥٩). وليس يخفى كذلك حرصه على تمثيل أمارات الشرف حتى

في المناسبات التي لا تدعو إلى شيء منها، ففي الصورة الجالسة يمد «حسي رع» يده اليمنى إلى المائدة ويضع يسراه على صدره وفيها العصا والصولجان، بينما تندلي على صفحة كتفه أداة الكتابة. وما من ريب في أن الطاعم لا يحمل نفسه ما حملها «حسي رع»، بيد أن الفنان إنما قصد إلى الدلالة على أنه من الكتاب، حملة الصولجان؛ وقد راعي تمثيل أداة الكتابة بجزأيها، حتى لتبدو كأنها على وشك الانزلاق، ويرجع ذلك إلى الرغبة في تمثيلها كاملة بحيث لا يخفى منها شيء وراء الصفحة الخلفية للكتف.

الصورة المثلى للرجل

يتجلى في نقوش «زوسر» و«حسي رع» الطابع الفني المصري مستكملًا خصائصه وصفاته، وفيها تبدو الصورة المثالية للرجل إذ ذاك نحيفًا، فارع القوام، مشدود العضلات. وبين الصورة والكتابة الهيروغليفية اتساق وانسجام، حتى ليؤلفان معا نسيجًا واحدًا متألقًا، تبدو فيه الصورة كأنها علامة هيروغليفية كبيرة، والعلامات الهيروغليفية كأنها صور صغيرة، لم تلحق بالصورة من أجل معناها فحسب، على مثال ما كان عليه الأمر في الفن الإغريقي مثلًا .. وإنما لتكون جزءا منها؛ وقد أحكم الفنان تمثيل العلامات الهيروغليفية وتنسيقها معًا، كما أحكم تنسيقها مع الصورة ذاتها، وهي تبدو، وخاصة في نقوش «حسي رع» نحيفة على نسق متشاكل مع الصورة.

الصور على الجص

وكانت تحلى بعض جدران مسطبة[١٠] «حس رع» صور مختلفة على الجص، منها ما كان يشل بعض المناظر الطبيعية، غير أنه لم يبق منها عند

---

[١٠] المسطبة كلمة أطلقها العمال المصريون على طراز من المقابر ذي بناء سميط يشبه مساطب الفلاحين ولكن في حجم كبير ضخم.

الكشف عنها غير آثار قليلة، ومنها ما كان يصور الأثاث الجنزي أو ستائر الحصير ذات الألوان الزاهية المختلفة، علقت بحبال في قضبان من خشب (صورة ٦٠). وقد أجاد الفنان فيها تقليد ترقيش الأحجار وتعاريق الخشب بما يدل على تقدم كبير في التصوير، ويشير إلى أنه لابد أن سبقت ذلك مقدمات في بداية الأسرات. ومن الصور ما يمثل صناديق وكان أغطيتها رفعت عنها فبدت محتوياتها من عل؛ ومنها ما يمثل صناديق أخرى وكأن جوانبها الأمامية قد انتزعت عنها لتكشف عما تخفيه وراءها.

لوحات القربان

ومن نقوش الأسرة الثالثة كذلك نقوش على بعض لوحات مستطيلة من حجر الجير لبعض الأفراد، نقشت عليها صورة صاحبها جالسًا إلى مائدة بجانبها قائمة بأقمشة الكتان، وقطع الأثاث، وأصناف الطعام. والشراب، وهي رديئة الصنعة، لم يعن فيها بتمثيل أشكال الجسم وإيضاح أجزائه، كما أنها تزدحم بعلامات الكتابة الهيروغليفية في غير تنسيق وفي سوء تصفيف، مما يدل على أنها من عمل صناع غير مهرة، وإن الفنانين الممتازين إنما كانوا قلة، وإنهم كانوا فقط في خدمة الملوك. ومن أمثلة ذلك لوح الأميرة «سحفنر» (صورة ٦١)، تتمثل عليه صورتها في خطوط جافية بشعر مستعار ذي خصل طويلة، ومن حولها قوائم بأصناف مختلفة من اللباس والطعام في خط بدائي غير جميل. وأحسنها لوح «آب نب» وتمثله صورته فيه بشعر مستعار قصير مرة جالسًا أمام مائدة وأخرى واقفا (صورة ٦٢). وتدل نقوشه على عناية ملحوظة بترتيب العلامات الهيروغليفية وحسن إخراجها.

ومهما يكن من أمر، فان نقوش الأسرة الثالثة قليلة لا تشغل مساحات كبيرة، كما أن موضوعاتها جد محدودة؛ ذلك لأن مقابر الأفراد كانت لا تزال

تبني باللبن، وكان استخدام الحجر فيها في نطاق ضيق. لذلك يظن أنه كانت تسود المقابر الهامة إذ ذاك الصور على الجص، ولكنها ضاعت، وذلك أن لم تكن جبانة صقارة لا تزال تخفى بعضها.

تماثيل الأفراد

تنسب لعظماء أفراد الأسرة الثالثة تماثيل صغيرة في الغالب تمثل رجالًا ونساء جالسين عادة برؤوس كبيرة مغلولة بين الكتفين، وأجسام غير واضحة التفاصيل (صور٦٩٣ – ٦٩)، على أن المثال ما زال يجهد في تمثيل ملامح الوجه حتى غدت له في ذلك قدرة لا بأس بها، يشهد بها تمثال كل من «نجم عنخ» (صورة ٦٥) والأميرة «ردي جت» (صورتا ٦٨،٦٧). وفي تماثيل الرجال تستقر اليد اليسرى مقبوضة على الصدر، واليمني مقبوضة في أغلب الأحيان على الركبة، بما يشبه وضع اليدين في تمثالي «خع سخم» (صورة ٣٧)، ويبدو أن المثال إنما أراد بذلك الكناية عن قبض اليد اليمنى على الصولجان، واليسرى على العصا. ويمتاز تمثال السفان «عنخ عبرو» بأنه يحمل على كتفه اليسرى منحاتًا علامة على حرفته (صورة ٦٦). أما في تماثيل النساء فاليدان مبسوطتان، تستقر اليسرى منهما على الصدر، واليمني على الركبة في التماثيل الجالسة، وإلى الجانب في التماثيل الواقعة، ويغلب على الظن أن وضع اليد اليسرى على الصدر هو وضع طبيعي، تركن إليه المرأة عادة أن كانت يداها لا تقبضان على شيء أو لا تشتركان في عمل أو حركة.

ومن أهم هذه التماثيل تمثالان لشخص يدعى «سبا» وتمثال ثالث لامرأته «نست» (صورة ٦٩) وكلها من حجر الجير؛ ويرجح أنها جميعًا كانت جنبًا إلى جنب في مقبرتهما. وهي تمثلهما في حجم طبيعي تقريبا، وتدل على كفاءة ملحوظة في تشيل ملامح الوجه، ولعل بعض ذلك إنما يرجع إلى رخاوة مادتها.

ولتثالي الرجل أهمية خاصة، فهما يمثلانه وذراعه اليمني تندلي إلى جانبه ويدها مبسوطة، وبين الذراع والجسم نحت المثال شكل صولجان في وضع رأسي. جاعلا طرفه بين الإبهام والسبابة، دالا بذلك على أن مكان الصولجان إنما هو في اليد. أما اليد اليسرى فتستقر على الصدر قابضة على عصا طويلة شكلت في الحجر بطول الجسم تقريبا. وإذ تدل صور الأشراف وأغلب تماثيلهم من الخشب على أن اليد اليمنى تقبض على الصولجان في وضع أفقي، وإن اليد اليسرى تمتد إلى أمام قابضة على العصا الطويلة (صور تا ٧٩، ١٥٢)، فانه يبدو أن طبيعة الحجر والرغبة في ألا تتعرض بعض أجزاء التمثال للتلف قد أدتا إلى تمثيل الصولجان في وضع غير طبيعي وإلى وضع اليد اليسرى على الصدر. وهكذا أخرج المثال هنا أمارتي الشرف في الحجر، وقد كان في بعض الأحيان يضع نماذج مصغرة من أمارة الشرف في يد التمثال أو يكني عنها بتمثيل اليد مقبوضة.

منحوتات أخرى

وفي مباني الهرم المدرج في صقارة عثر على رءوس من حجر صلد شعر مستعار غزير ولحى طويلة أو قصيرة، أجاد المثال فيها تمثيل قسمات الوجه (صورة ٧٠). وليس يعرف الغرض منها على وجه ثابت، بيد أنه يظن أنها ربما كانت تمثل أسرى. وقد عثر أيضًا على مائدتين من المرمر المصري، يحمل كلا منهما أسدان، أتقن تمثيل الرأس منهما في خطوطها العامة (صورة ٧١).

الأسرة الرابعة

٢٦٨٠ – ٢٥٨٠ ق.م

نقوش (سنفرو» وتماثيله

يدل ما بقي من نقوش الملك «سنفرو» أول ملوك الأسرة الرابعة على أن الفنان كان يؤثر الخطوط القوية، والأشكال المبسطة، مقتصرًا فيها على تمثيل الصفات الجوهرية. ومن أجمل ما بقي من معبد هرمه المنحني في دهشور جزء من نقش كان يمثل الآهة برأس لبؤة تنفث الحياة في أنف الملك (صورة ٧٢). وكانت تحلى جدران دهليز هذا المعبد صفوف من نساء، تحمل كل منهن على إحدى يديها مائدة قربان، وفي اليد الأخرى علامة الحياة، وهن جميعًا يشخصن الضياع التي وقفها الملك للانتفاع بخيراتها في أداء طقوسه الجنزية. وبجانب كل منها اسم الضيعة التي تشخصها، كما أنه يتقدم كل جماعة منها اسم الإقليم الذي تقع فيه الضياع (صورة ٧٣). وكانت جوانب الأعمدة القائمة في مؤخرة الفناء العظيم تزدان بصور الملك في صحبة الإلهة المختلفة، ولكن ذلك كله قد حطم ولم يبق منه غير كسر صغيرة. وكان من وراء الأعمدة ست مشكاوات في كل منها تمثال كبير للملك، ولم تكن هذه التماثيل مستقلة بنفسها بل كانت تبرز من الجدار الخلفي للمشكاة، بيد أنها حطمت جميعها، ويدل ما بقي من حطامها على مهارة كبيرة في نحت التماثيل الكبيرة.

نقوش «حتب حرس»

ومن النقوش البديعة التي تنسب إلى عهد هذا الملك نقوش بعض أثاث زوجته الملكة «حتب حرس»، ومنها ما يزين أعمدة ظلة سريرها، وهي تشتمل

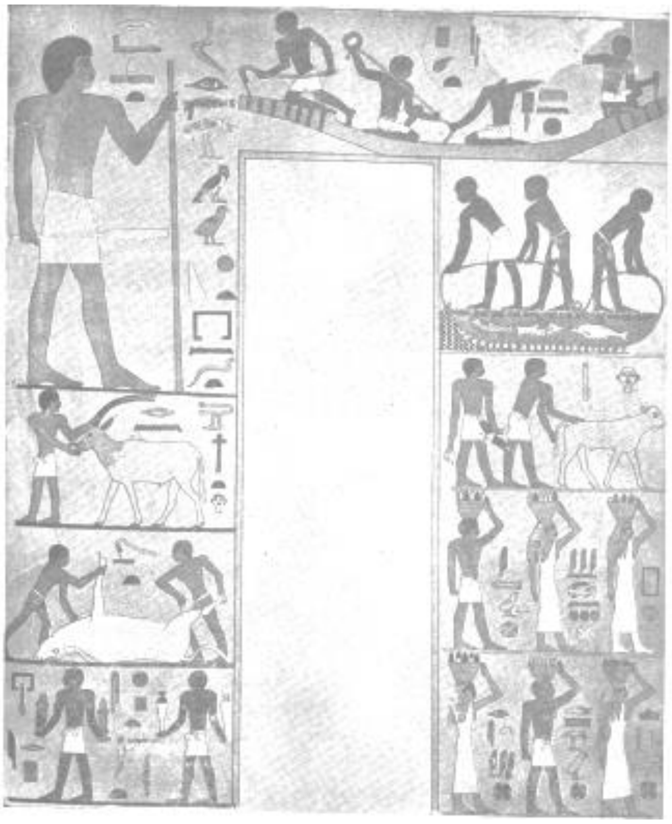
على ألقاب زوجها «سنفرو»، وقد نقشت أولًا في الخشب ثم طرقت عليها صفائح الذهب فبرزت فيها في صنعة دقيقة كاملة، في خطوطها قوة وصدق تمثيل (صورة ٧٤). ومن نقوشها أيضًا ما ينسب إلى عهد ابنها الملك «خوفو»، وأهمها ما يحلى ظهر محفتها ويتضمن اسمها وألقابها قدت من ذهب سميك يرصع شرائط من خشب أسمر (صورة ٧٥).

نقوش الأفراد في عهد «سنفرو»

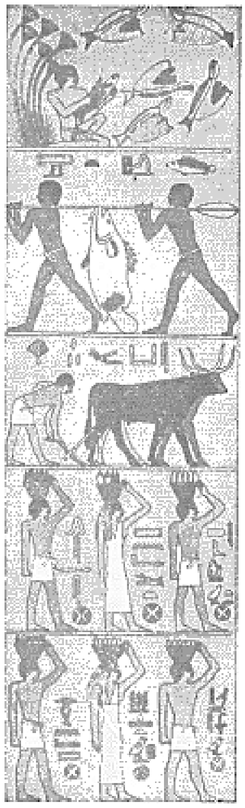
أخذ الأمراء وكبار رجال الدولة في عهد «سنفرو» ينقشون جدران المقصورات المكسوة بالحجر في مقابرهم بالصور والمناظر في ص فوف متعاقبة، تصورهم مع أفراد أسرهم كما تصور النجارين يصنعون القوارب، والصيادين يصيدون السمك، والأتباع يقدمون القرابين من طير وحيوان ونبيذ. ومنها ما يصور شخوص الضياع الموقوفة للأنفاق منها على المقبرة وهم يحملون إليها منتجاتها في صف منتظم موحد، لا يأتي أحدهم حركة تخل بالاتساق، وأمام كل منهم اسم الضيعة التي يمثلها، نقش بحروف جميلة في شكل زخرفي رشيق (شكل ٤٤). ومن المناظر ما يمثل كذلك تنظيف السمك وتجفيفه في ظل شجيرات من البردي، ونقل سمكة كبيرة يعلقها رجلان في مجداف، وتقديم الضحايا من الحيوان، وحرث الأرض، وفيه يكاد يخفى الثور القريب الثور البعيد، فلا يمين منه غير جزء صغير من مقدمته (شكل ٤٥). ومن الصور ما يمثل صيد الطير بالشباك (صورة ٧٦)، ومنها ما يصور صاحب المقبرة ومن أمامه فهد ومن دونهما كلب يمسك بذيل أحد ثعالب ثلاثة، كما أن منها ما يصور كلابًا تطارد وعولًا وأنواعا أخرى من الظباء، وقد وفق الفنان في تمثيل أنواعها المختلفة، بيد أنه صورها وأرجلها ثابتة على الأرض (شكل ٤٦).

ومن هذه النقوش ما يمتاز بقوة بروزه من الخلفية وكبر حجمه كصورة «يي

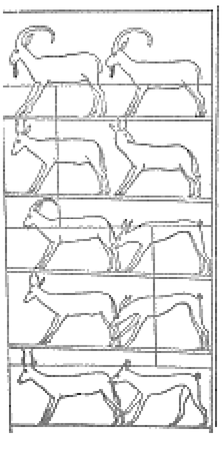
نفر» (صورة ٧٧)؛ ومنها ما يمتاز بدقة نقش تفاصيله كصورة «خع باوسكر» بقامته الطويلة، وشفتيه الغليظتين، وعظمتي وجنتيه البارزتين (صورة ٧٨). وقد عني الفنان كثيرا بتمثيل خصل الشعر المستعار والقلادة التي تتدلى على صدره وثنيات نقبته. ولما كان كل من «يي نفر» و«خع باوسكر» يتجه إلى اليسار فقد مثل الفنان



شكل ٤٤ – «رع حتب» شاهد أعمالًا مختلفة



شكل ٤٥ – مناظر من مقبرة «رع حتب»



شكل ٤٦ – كلاب صيد تطارد وعولًا وظباء

كل يد مكان الأخرى، ورسم الصولجان يمضي من وراء كل منهما، وما من ريب في أن القصد من ذلك إنما هو وضوح الصورة بحيث لا يمتد ذراع فيقطع الجسم في شكل غير جميل، وإن تحتفظ كل يد بما اعتادت أن تقبض عليه من أمارات الشرف. ومنها كذلك نقوش «آخت عا» (صورة ٧٩) التي تمثله بشعر مستعار قصير ورداء طويل، وقد أجيد تمثيل ملامح وجهه وخاصة العين والحاجب وعضلات العنق (صورة ٨٠). وتمتاز هذه النقوش كلها بأشكالها البسيطة، وقوة بروزها من الخلفية؛ بيد أن منها نقوشا غائرة عميقة، كانت مملوءة بعجينة ملونة، افتخر صاحبها «تفر ماعت» بأنه مبدعها، غير أن معظم العجينة لم يثبت في مكانه فانصرف المصريون عن هذا الطراز من النقش.

الصور والكتابة على الجص

ومن الجدران المبنية باللبن في المقابر ما كانت تحليها الصور والمناظر وذلك بعد تعشيتها بطبقة من الجص؛ وقد ضاع أكثر هذه الصور ولم يترك غير آثار قليلة، تدل عليه. ومن أجمل ما بقي منها تلك الصورة المشهورة باسم «اوز ميدوم» (صورة ٨١)، وقد كانت جزءًا من منظر صيد طير الماء في أحد الأحراج، أبدع المصور فيه تمثيل نوعين من الأوز يسير وئيدًا، ويمد بعضه رقبته في حركة طبيعية ليقتات من أعشاب الأرض. وتتميز هذه الصورة بدقتها وحيويتها وجمال ألوانها وما لأعشابها المزهرة في النفس من وقع جميل. ولم تقتصر عناية المصور على الصور والمناظر فحسب، وإنما وجدت علامات الكتابة الهيروغليفية كذلك نصيبًا وافرًا من عنايته واهتمامه (صورة ٨٢).

تماثيل الأفراد من عهد «سنفرو»

من تماثيل الأفراد في ذلك العهد تمثال صغير من حجر الجرانيت لرجل يدعي «متن» يمثله جالسًا ويده اليمنى تستقر مقبوضة على صدره، واليسرى مبسوطة على ركبته، وهو يرتدى نقبة قصيرة، وعلى رأسه شعر مستعار قصير (صورة ٨٣). وهكذا بدأ المثال يقلد في تماثيل الأفراد أوضاع اليدين في تمثال «زوسر» (صورة ٥٤).

ومن غرر فن النحت إذ ذاك تمثالان من حجر الجير يمثلان «رع حتب» وزوجته «نفرت» (صورة ٨٤)، ويمتازان بما يتجلى في وجهيهما من حيوية وما يوحيان به من صدق تمثيل، ويزيد في ذلك جدتهما وبقاء ألوانهما وإن العينين منهما مرصعتان كأنهما طبيعيتان تضفيان على الوجه حياة وقوة. وقد بلغ من حيويتيهما أن العامل الذي كشف عنهما في مكانهما المظلم ولي مذعورًا، إذ قام في روعه أن الحياة دبت في الموتى، وإنهم هبوا يحدقون بعيونهم القوية إلى ذلك الذي اجترأ عليهم في مثواهم الأخير. ويشل كل منهما صاحبه بحجم طبيعي تقريبًا، جالسًا على مقعد ذي مسند خلفي مرتفع، يبدو كعمود أو جدار يبرز منه التمثال. وقد أبدع المثال نحت الوجه المسنون للرجل وما يتخلله من عظام، وعنى بتمثيل بعض التفاصيل كالتقطيب بين العينين والكسور حول الفم، والشفتين اللحيمتين (صورة ٨٠)، كما أجاد نحت وجه الزوجة الريان، ذي الخطوط اللينة، وتمثيل أشكال النهدين والذراعين من وراء الرداء الطويل صورة ٨٦). ويبدو جسم الرجل بلون أسمر ضارب إلى الحمرة، وشعره بلون أسود فاحم؛ ويخط شفته العليا شارب رفيع أشهب، وتستقر بده اليمني مضمومة على صدره. أما الزوجة فقد لون جسمها بلون أصفر، وهي تتشح برداء أبيض، ويحلى جيدها عقد عريض من ألوان مختلفة بينما يحيط شعرها المستعار إكليل

محلي بزهيرات ذات ألوان بهيجة. وتتسق الألوان معا على اختلافها بما يترك في النفس أثرًا جميلًا يدل على حسين ذوق المثال. ومع ذلك كله تبدو الأقدام غليظة سيئة التشكيل، دالة على أن المثال إنما ركز اهتمامه في الوجه بما كان يتفق وأهدافه.

نقوش (خوفو) وتمثاله

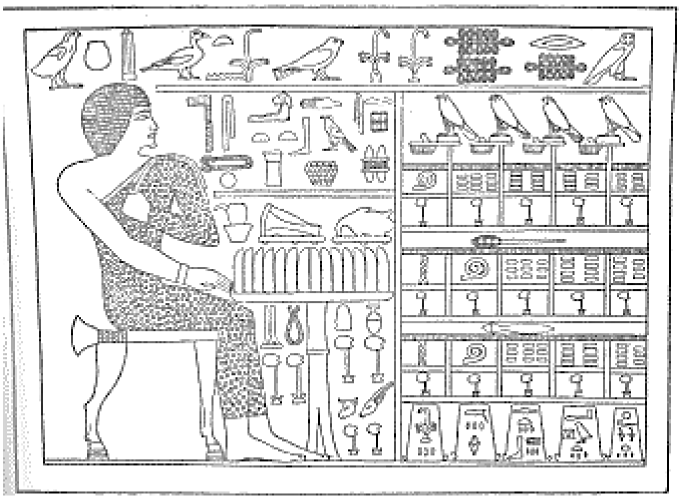
لم يحفظ من نقوش الملك «خوفو» غير أمثلة جد قليلة، وهي تتميز بدقة نقشها وقلة بروزها، ومنها رأس دقيقة النقش لسيدة تحمل على رأسها اسمه، تشخص بذلك إحدى ضياعه (صورة ٨٧)، ومنها كذلك نصب عثر عليه في محجر الديوريت في قلب صحراء بلاد النوبة، شمال غربي أبو سنبل، نقشت عليه بعض العلامات الهيروغليفية (صورة ٨٨). وقد بدأ النقش الغائر يظهر في عهد هذا الملك في الأحجار الصلدة وخاصة حجر الجرانيت.

وعلى ضخامة ما يتركه هرم «خوفو» في النفس من أثر رائع، فلم يحفظ لصاحبه غير تمثال صغير من العاج (صورة ٨٩) وبضع قطع من تماثيل أخرى من الحجر؛ بيد أنه يظن أن قرية نزلة السمان بجوار الهرم الأكبر لا تزال تخفي كثيرا من تماثيله. ويمثله تمثاله العاجي جالسًا بتاج الوجه البحري ويده اليمنى على صدره تقبض على «المذبة»، مثلت بارزة في صفحة الكتف اليمني. وفي ملامح الوجه العريض من القوة والعزم والنشاط، على ضالة حجم التمثال، ما يمكن أن يوحي بصورة أعظم ملوك مصر سلطانًا ونفوذًا.

لوحات القربان من عهد «خوفو»

اختفت في عهد «خوفو» مناظر الحياة اليومية من جدران المقابر، واكتفى بلوحة صغيرة من حجر الجير، كانت تثبت في الجدار الغربي المقصورة القربان

وعليها صورة صاحب المقبرة جالسًا إلى مائدة، والي اليمين قائمة بعض التقدمات في مربعات صغيرة، نقشت جميعها في خطوط قوية بسيطة، لا تكاد تبرز إلا قليلًا (شكل ٤٧ وصورتا ٩٠،٩١). وقد بلغت في دقة تنظيمها وجلاء أشكالها ذروة الوضوح والنظام حتى ليصح تسمية طرازها بالطراز الهندسي. وليس من ريب في أن ذلك الطراز المبسط، المختصر، القوي، إنما كان مقصودًا لذاته، يدل على ذلك أنه ضحي في لوحات القربان بكثير من القرابين المسجلة على لوحات الأسرة الثالثة، ولم يكن ذلك أمرًا هينًا على المصريين.



شكل ٤٧ – لوح قربان «يونو» – هلدسهايم

تحريم إقامة التماثيل على الأفراد

وكما اختفت الصور والمناظر من جدران مقابر الأفراد في عهد «خوفو» فليس يوجد من التماثيل ما يمكن نسبته إليهم على وجه أكيد. ويغلب على الظن أن «خوفو» أمر بالاقتصار على لوحة القربان في المقابر التي شيدها لأفراد أسرته وكبار موظفيه من حول هرمه، كما أنه حرم عليهم إقامة التماثيل

فيها حتى لا تؤدى لها الطقوس التي كانت تؤودي التماثيل الإلهة والملوك، والتي بدأ الأفراد يؤدونها لتماثيلهم في عهد «سنفرو» على الأكثر، وذلك ليصون للإلهة قداستها، ويمنع ابتذال شعائرها وتقاليدها، ويحول في الوقت نفسه دون محاكاة الأفراد للملك فيما اتخذ من عادات وتقاليد كإله، حتى يظل الفرق بينه وبينهم كبيرًا. يدل على ذلك أن تمثالي «رع حتب» و«نفرت» (صورة ٨٤) وضعا على غير المعتاد إذ ذاك في مشكاة الباب الوهمي في مقصورة القربان مما أدى إلى تهشم بعض جوانب المقعدين، وقد أحكم سد مدخل المقصورة بقطع من الحجر، أتلف بعضها النقوش التي كانت تحلى جانبي المدخل، واستعيض عن مقصورة القربان ذات الجدران من الحجر المنقوش بالمناظر المختلفة بغرفة بسيطة من اللبن؛ وليس من شك في أن ذلك كله إنما تم على غير ما كان يهوى «رع حتب». ومن القرائن ما يشير إلى أن الأمر جرى على ذلك النحو كذلك في مقبرة الأمير «نفر ماعت».

وقد جاء فيما كتبه «ماتو» وفيما رواه بعض الكتاب الإغريق أن «خوفو» و«خفرع» أغلقا المعابد وأبطلا تقديم القربان، وإن مصر عانت في أيامهما ظلمًا كثيرًا، انقشع عنها في أيام الملك «منكاورع»، الذي أعاد فتح المعابد وأباح تقديم القربان من جديد. وقد نسب علماء الآثار المصرية والمؤرخون هذه الرواية إلى دعاوى الأدلاء الذين أخذ عنهم الإغريق، إذ ليس من شك في أن «خوفو» و«خفرع» لم يغلقا معابد الإلهة، فقد عثر على بعض تماثيلهما في بعض المعابد. بيد أنه مما يسترعي النظر أن مقابر الأفراد عانت من القيود مالم تنقيد به قبل عهدهما أو بعده، فقد خلت من الأبواب الوهمية والنقوش والتماثيل إلا في بعض حالات قليلة في عهد «خفرع»، ولكنها استعادت سيرتها الأولى في عهد «منكاورع». وعلى ذلك يبدو أن ما ذكر عن «خوفو» و«خفرع» إنما كان

يعتمد في أساسه على ما تعرضت له مقابر الأفراد، لا معابد الإلهة من قيود، وإنه حرف مع الزمن وساعد على تحريفه ضخامة هرم كل منهما، وتخيل استحالة تشييدهما بغير ظلم وقسوة، وتطاول وتكبر على ما كان للإلهة من قداسة وشعائر، ومن الطريف أنه جاء عنهما أنهما أبطلا تقديم القربان، وقد أبطلا تقديمه حقا لتماثيل الأفراد بمنع إقامتها في مقابرهم.

تماثيل «جدفرع»

تولى العرش بعد الملك «خوفو» ابنه «جدفرع»، وقد كشف في معبده في أبو رواش، شمالي الجيزة، عن حطام تماثيل كثيرة له من حجر الكوارتزيت، كانت تمثله في أوضاع وأحجام مختلفة. وتدل رؤوسها على كفاءة فنية كبيرة، وهي تمثله بوجه عريض، وشفتين غليظتين وعينين ضيقتين، وعنق قوي؛ وقد عنى المثال بتمثيل عضلات الخد وإلهتين البارزتين عند طرفي الفم (صورة ٩٣)، ومن هذه الرؤوس رأس في المتحف المصري ينقصها الجزء الأسفل ويدل ما بقي منها على كفاءة ممتازة في تمثيل العينين والحاجبين وما يحيط بهما (صورة ٩٣). ومن قطع النحت مجموعة تنقصها الرأس وفيها يجلس «جدفرع» والي جانب ساقه اليسرى تركع الملكة في حجم صغير لا تكاد رأسها تتجاوز منتصف ساقه (صورة ٩٤). وهذه هي أقدم مجموعة معروفة من التماثيل نحتها المثال من قطعة واحدة من الحجر لأكثر من شخص واحد. ويبدو أن المثال لم يشأ أن يقلل من أهمية تمثال الملك بتمثيل الملكة قائمة أو جالسة بجانبه، فعمد إلى تمثيلها في أحد أركان المجموعة؛ وفي تمثيلها في هذا الوضع ما يزيد في الواقع من إبراز صورته، وقد عبر المثال عن تعلق الملكة بالملك بتطويقها ساقه بينما يجلس الملك في سمت جليل.

عثر للأمير «كاوعب»، أكبر أبناء الملك «خوفو» في مقبرته على ثلاثة تماثيل مكسورة من حجر الديوريت والجرانيت الأسود، تمثله في هيئة الكاتب، كما عثر في المعبد الجنزى للملك «جدفرع» على ما يدل على أن اثنين من أبنائه على الأقل قد مثلا في هذه الهيئة أيضًا (صورة ٩٠). وحفظ للأمير «خونرع»، ابن الملك «منكاورع» تمثال يمثله على هذا النحو (صورة ٩٩). وكانت وظيفة الكاتب في الدولة القديمة من الوظائف الهامة، وكان صاحبها حامل لواء الثقافة والمعرفة، وليس أدل على أهميتها من أنه كان يعتقد أن الملك نفسه سيكون بعد موته كاتبًا للإله «رع»، يفض خطاباته ويختمها. ولما كان الملك يعتبر إلها بعد مماته فقد كان من حقه كذلك أن تكون له الكتبة في الآخرة. وفضلا عن ذلك فمن ألقاب أحد أبناء «جدفرع» ما يدل على أنه كان كاهنًا لأبيه، يقوم بأداء الطقوس الجنزية له. ولقد كانت هناك علاقة كبيرة بين الكهنة والكتيبة، فكثير من الكهنة كانوا يقومون بوظائف كتابية في المعبد نفسه أو للدولة، ويغلب على الظن أن الكهانة كانت مما يتعلمه الكتبة، وإنه كان يختار منهم كهنة الإلهة والمعابد الجنزية. على أية حال لقد كان الأمراء أول من مثلوا على هيئة الكاتب، وإن كان منهم الكهنة يؤدون في حياتهم الطقوس الجنزية لآبائهم الملوك في معابدهم، فيبدو أن الغرض من تشيلهم على ذلك النحو هو تخليد ما يؤدون من طقوس لفائدة الملك الراحل، خاصة وإن من تماثيل الكتبة من عهد الأسرة الخامسة ما يمثل صاحبه وكأنه يقرأ تعويذة القربان المكتوبة بالحبر الأسود على قرطاس البردي المنشور بين يديه. ويبدو كذلك أنه كان لفائدة الأمراء أنفسهم تمثيلهم على هذا النحو بما عسى أن يحقق رغبتهم في أن يكونوا من آبائهم في الحياة الآخرة كما كانوا في الحياة الدنيا.

نقوش «خفرع» وتماثيله

لم تطل مدة حكم «جدفرع» فخلفه على العرش «خفرع» ونقوشه جد قليلة، إذ تكاد تقتصر على ألقابه واسمه، نقشت بخط كبير غائر في حجر الجرانيت، أو على جوانب تماثيله. على أنه كان لهذا الملك في معبديه الملحقين بهرمه وفي معابد الأقاليم عدد كبير من التماثيل من أحجار مختلفة، منها الأردواز والمرمر المصري والبازلت والجرانيت الأشهب والديوريت، غير أن أكثرها أتلف وحطم. وأهمها جميعا تمثاله المشهور من حجر الديوريت الأزرق (صورة ٩٧)، وهو يمثله بحجم طبيعي جالسًا على عرش يحمله أسدان، اكتفى بنحت رأسيهما وسيقانهما؛ ومن خلف رأسه يقف الصقر «حورس» ناشرًا جناحيه، وقد أتقن المثال تمثيل الصقر برأسه ومنقاره القصير وعينيه المدور تين، لكن شيئًا منه لا يبين للواقف أمام التمثال، كي لا يظهر إلى جانب رأس الملك ما يقلل من أهميتها وبروزها. وينبئ تمثيل الصقر من خلف رأس الملك عن عقيدة المصريين في ملكهم، فهو ليس إنسانًا، وإنما هو «حورس» على الأرض. أما وجه الملك فتتراءى في قسماته قوة وحزم، مع أن المثال مثلها في خطوط عامة بسيطة فخمة معًا، دون أن يعني بتفاصيلها الدقيقة مستبعدًا منها ما يمكن أن ينه عن المشاعر الدنيوية، بما كان ينفق وما تصوره المصريون في ملكهم من قداسة (صورة ٩٨). بيد أنه وإن كان قد سما بملامح هذا التمثال عن الصورة الدنيوية ففيما بقي من وجوه بعض تماثيل «خفرع» ما يدل على أن من المثالين من كان أكثر ارتباطًا بالصورة الحقيقية للملك (صورة ٩٩).

وفي تماثيل «خفرع» تستقر اليدان على الركبتين، وليس من شك في أنه إنما أريد بذلك تحقيق الأثر الفني فحسب، إذ أن في وضع إحدى اليدين على الصدر ما يشغل عن تركيز النظر في الوجه ويقلل من أثر طلعته وأهميته. ويتسق

هذا الوضع الجديد أتم اتساق مع ما ساد فن النقش من وضوح وجلاء، كما يتفق تماما مع ما تتنسم به عمائر ذلك العهد من استقامة وبساطة. وكانت تماثيل «خفرع» في المعبد الجنزي محفوظة في سردابين مغلقين وفي خمس مشكاوات أشبه بنواويس التماثيل في معابد الإلهة. أما تماثيله في معبد الوادي فكانت على جوانب بهو الأعمدة (صورة ١٠٠).

تمثال أبو الهول

ينسب للملك «خفرع» تمثال أبو الهول العظيم (صورة ١٠١)، الرابض على حافة هضبة الجيزة بالقرب من معبد الوادي، كأنه حارس مارد. وكان في الأصل صخرة طبيعية تخلفت عن قطع الحجر من حولها، فنحتها مثال مبدع على هيئة أسد برأس إنسان له ملامح الملك، وقد وفق بخطوط بسيطة في تمثيل العظمة والجلال أقوى ما يمكن بما يرد كل متطفل يريد سبر غور هذا الأثر الجليل، ويملا حس كل متأمل روعة ومهابة.

نقوش وتماثيل «منكاورع»

من نقوش هذا الملك الجميلة ما «يحلي جانبي مقعد أحد تماثيله، وهي تتألف من صورتين لصقرين ينشران أجنحتهما فوق اسمين للملك بينهما معبودة الوجه البحري في هيئة صل، أو معبودة الوجه القبلي في شكل رخمة، وفي أسفل ذلك إلها النيل يعقدان نباتي الشمال والجنوب من حول علامة التوحيد كناية عن توحيد القطرين (صورة ١٠٢). على أن أهم ما حفظ لهذا الملك إنما هي تماثيله الكثيرة المنحوتة من أحجار مختلفة، تمثله وحده أو مع زوجته الملكة، أو في مجموعات ثلاثية مع الإلهة حتحور وشخص ثالث، رجلا أو امرأة، يشخص أحد أقاليم مصر. ومن هذه التماثيل تمثال كبير من المرمر المصري في متحف

بوسطن يمثله بوجه ممتلئ غض (صورة ١٠٣)، على نحو ما تمثله في المتحف المصري رأس بحجم طبيعي من المرمر المصري كذلك (صورة ١٠٤). وأهم ما بقي من تماثيله مجموعة من حجر الأردواز الضارب إلى الاخضرار، تمثله واقفا وإلى يساره زوجته الملكة «خع مررنبتى» (صورة ١٠٥)، وفي وجهه طيبة واشراق (صورة ١٠٢). ومع أن من شأن قيام تمثال الملكة إلى جانب تمثال الملك أن يتعادلا، إلا أن المثال استطاع أن يزيد من ابراز تمثال الملك بتطويق الملكة له بذراعها اليمنى ولمسها ذراعه القريبة منها بيدها اليسرى مما رجح أهمية تمثاله، حتى ليبدو وكأنه بيت القصيد في المجموعة. وتدل آثار من لون في بعض أجزاء هذه المجموعة على أنها كانت ملونة.

ويظن أنه كان للملك «منكاورع» من مجموعات التماثيل الثلاثية التي تمثله مع شخوص أقاليم مصر اثنان وأربعون مجموعة، لم يبق منها سليما غير أربع مجموعات، مثل في ثلاثة منها واقفا في الوسط بقامته المديدة وتاج الصعيد يتوج هامته بما يجعله الشخص الرئيسي في المجموعة (صورتا ١٠٧ –١٠٨): وقد تطوقه «حتحور» بذراعها من خلف ظهره (صورة ١٠٧) أو تلمس يده القريبة منها (١٠٨). أما في المجموعة الرابعة فتجلس «حتحور» في الوسط (صورة ١٠٩)، وهي تطوق الملك الواقف إلى يسارها بذراعها اليسرى وتلمس بيدها اليمنى ذراعه القريبة منها. بهاتين الحركتين اتنقل مركز الأهمية في المجموعة من وسطها إلى حيث يقف الملك، وقد انتهز المثال ما أتاحته هذه المجموعة من فرصة، فمثل يد الملك اليمنى تقبض على دبوس القتال في وضع طبيعي، وإن كان قد نحته فوق جانب مقعد «حتحور»، وفي هذه المجموعات تحوط «حتحور» وشخوص أقاليم مصر الملك برعايتها، وهو يقف فيها في سمت جليل، معتدا بنفسه، فإذا بدت منه حركة ما فليست تعدو أن يلمس بإحدى

يديه إحدى يدي «حتحور».

بدء انحطاط تماثيل الملوك

ومع ما تدل عليه تماثيل «منكاورع» من كمال صنعة ومهارة نحت، فان ملامح الوجه (صورة ١١٠) لا توحي بما توحي به تماثيل «خفرع» من عظمة وجلال، وقوة وعزم، مما يشير إلى أن الملكية لم يعد لها في تصور المثال ما كان لها من قداسة وجلال في عهدي «خوفو» و«خفرع».

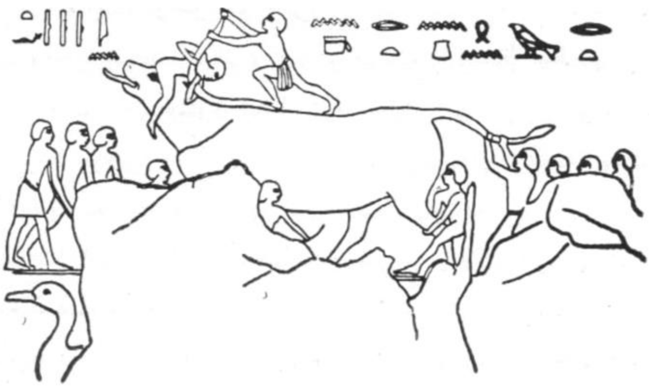
عودة مناظر الحياة اليومية

وفي عهد «خفرع» بدأت مناظر الحياة اليومية تظهر من جديد على جدران مقابر أفراد البيت المالك، ثم أخذت تكثر في عهد «منكاورع» وتجد سبيلها إلى مقابر كبار رجال الدولة. ومذ ذاك بدأ بعض أفراد الأسرة المالكة يحفرون مقصورات مقابرهم وملحقاتها في الصخر في هضبة الجيزة (صورة ١١١) لتكون أبقى على الزمن من المقصورات المشيدة، بيد أن رداءة الصخر قد دعت في كثير من الأحيان إلى تعشيته بطبقة من طلاء تحفر المناظر المختلفة فيها وفي الصخر من ورائها، وقد ضاعت هذه الطبقة في أغلب الأحيان، ولم يبق من الصور والمناظر غير آثار ضعيفة في الصخر. ومع ذلك فمن المقصورات المنحوتة في الصخر ما كان أصحابها يزرون جدرانها بحجر الجير الجيد، يحفرون فيه النقوش المختلفة.

وقد تنوعت موضوعات الصور والمناظر، فأصبح منها ما يمثل صاحب المقبرة وهو يصطاد السمك، أو وهو يستمتع بالموسيقى والرقص؛ ومنها ما يمثل الطباخين يهيئون الطعام، والفنانين والصناع يصنعون التماثيل والأبواب الوهمية وقطع الأثاث، والسفن ترخي قلاعها قاصدة الجنوب، أو يجدف فيها الملاحون

متجهين نحو الشمال. وتبدو صور أصحاب المقابر ممتلئة الأهاب، لا تكاد تبين فيها الترقوتان أو عضلات الذراعين والساقين، في خطوطها قوة وشدة. ومن صور الأتباع ما يتميز بحيويته ورشاقة خطوطه، كما تمتاز صور الحيوان والعلامات الهيروغليفية بدقتها واتقانها. وتدل النقوش في مجموعها على دقة وكمال صنعة، وإن كانت نقوش مقابر بعض الأمراء والأميرات تفوق نقوش مقابر غيرهم من الأفراد دقة وكمالا.

ومن النقوش الممتازة نقوش مقبرة «خوفو خعف»، حيث تمثله صوره بملامح جميلة، وهو يقف معتمدا على عصاه (صورة ١١٢)، أو تتقدمه أمه، يلمس كل منهما يد الآخر (صورة ١١٣)، أو تطوق زوجه إحدى ذراعيه، وقد أبدل الفنان يديه، إحداهما مكان الأخرى (صورة ١١٤)؛ على أن من صوره ما يمثله في سن متقدمة بعض الشيء (صورة ١١٥). وتتمثل في وجوه بعض عظماء الأفراد ملامح شخصية، ومن ذلك وجه الأمير «حميونو» (صورة ١١٦). على أن أغلب هذه النقوش، على قلتها، قد هشم أو أتلف ولم يبق منها في الغالب الأعم غير آثار قليلة تدل على مدى ما ضاع من ثروة فنية لا تقدر. ومهما يكن من أمر، فقد غدت للفنان قدرة فنية ممتازة يسرت له تخطيط ما شاء من صور ومناظر، وتحت أشكالها بدقة وكفاءة. ومن الصور الحية الطريفة رجال في حجم صغير يغالبون ثورا في حجم كبير، فمنهم من يعتلي ظهره ورأسه التي يلويها من قرنيه، ومنهم من يجذبه من ساقه أو ذيله ليلقيه على الأرض، وهو عاص حارن يقاومهم جميعا، وإن كان يلهث لما يجد من عنت وارهاق (شكل ٤٨).



شكل ٤٨ – ثور حارن – من مقبرة الأمير «نب ام آخت، في الجيزة.

ومن هذه النقوش ما لا يكاد يبرز من الخلفية، ويعد متطورا من نقوش الملك «زوسر»، ومنها ما يبرز بعض الشيء، وهو أكثر أناقة ودقة من نقوش عهد الملك «سنفرو». ومذ ذاك بدأ يكون للنقش الغائر شأن هام في المقابر وخاصة في واجهاتها.

تماثيل الأفراد من عهد «خفرع»

تبقت من عهد «خفرع» بضعة تماثيل للأفراد تعد من غرر ما أخرجه المثال المصري، بل من روائع ما أبدعه المثالون في أي زمان أو عصر. ومن هذه الروائع تمثال «حميونو» (صورة ١١٧)، وهو يمثل صاحبه في حجم طبيعي جالسا على مقعد بغير سند قد استقرت يداه على ركبتيه، باسطا يسراه، وقابضا يمناه؛ وهكذا حاكى المثال في تماثيل الأفراد أوضاع اليدين في التماثيل الملكية. وتدل ملامح الوجه، على ما تعرضت له من تلف، على أن المثال إنما عنى بالصفات الجوهرية الأساسية دون التفاصيل الثانوية، مستبعدا منها ما يشوب الحياة على الأرض من عوارض وطوارئ (صورة ١١٨)؛ ومع ذلك ففي الأنف الأقني، والفم الرقيق شفتاه، والذقن البارز، والعنق الغليظ، والثديين

اللحيمين، وما تحتهما من طيات الشحم، ما يدل على أنه استوحى الصورة الطبيعية. على أية حال فان ملامح الوجه لتنم عن صورة حية مجلوة، تنطق عن ذكاء كبير وارادة قوية، ويفيض عنها جلال ومهابة. ويبدو «حميونو» في تمثاله ممتلئ الجسم، مكتنزا بالشحم على خلاف صور الأسرة الثالثة، وفي هذا ما يشير إلى دعة حياة أفراد الطبقة العليا في الأسرة الرابعة وظهور آثار النعمة والثراء عليهم.

ومن الروائع الفنية كذلك تمثال «عنخ حاف» النصفي من حجر الجير (صورة ١١٩)، وتغشيه طبقة رقيقة من الجص تعلوها الألوان التي لون بها. وتتجلى براعة صانعه وقدرته الفنية في تشكيل ملامح الوجه في صورة حية طبيعية، تشف عما تحتها من عظام، كما تتجلى فيما تنم عنه الكتفان والصدر من قوة بنيان وشدة خلق. وفي تمثيل التفاصيل الدقيقة كالكسرة في الجفن العلوي، والجيب من أسفل كل عين، والشفتين الرقيقتين ما يدل على أن المثال قد راعي إلى حد كبير الصورة الحقيقية الصاحب التمثال.

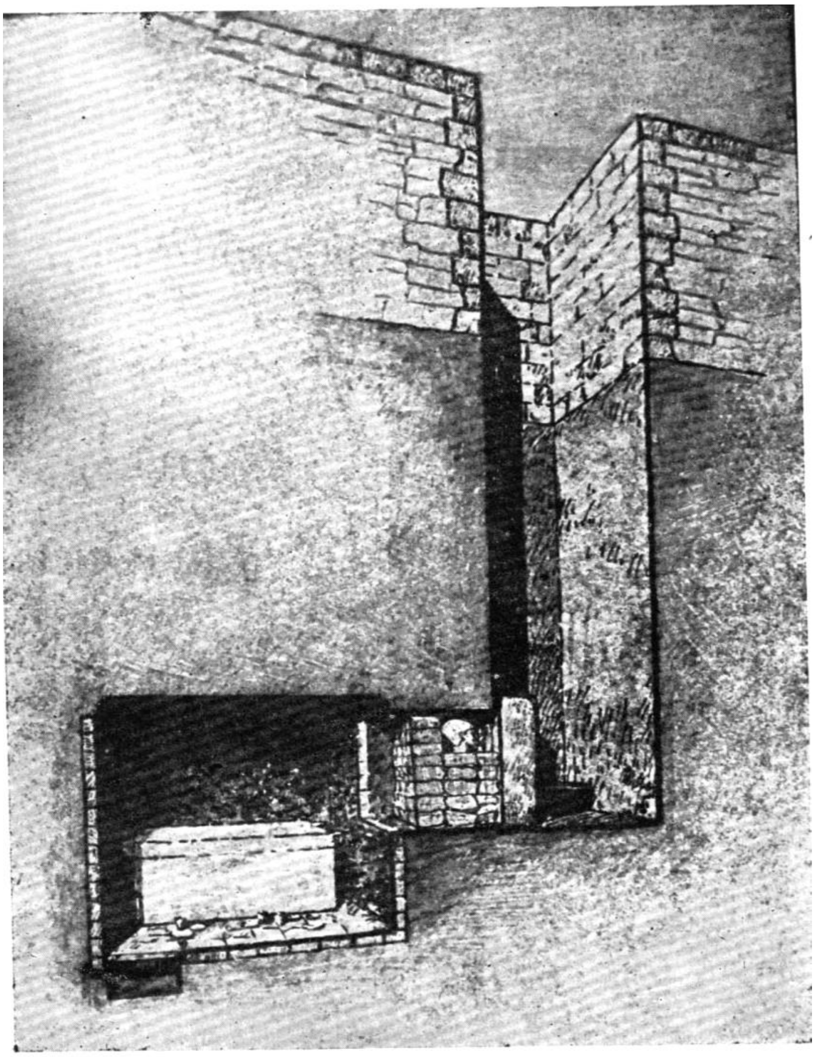
الرؤوس البديلة

وينتمي إلى عهد «خفرع» كذلك العدد الأعظم مما يسمى بالرؤوس البديلة أو الرؤوس الاحتياطية، وهي بحجم طبيعي من حجر الجير الجيد، وتختلف فيما بينها في الملامح والسمات، بيد أنها توحي بأن المثالين إنما عنوا فيها بالصفات الجوهرية، فأبدعوا تمثيلها في خطوط واضحة قوية وفي شكل رائع جميل زاد من حيويتها، اذ ليس إلى جانب الصفات الرئيسية تفاصيل أخرى ثانوية يمكن أن تضعف من أثرها. ومع ذلك فمن الرؤوس ما حرص فيها المثال على تمثيل بعض التفاصيل في غير اسراف أو مغالاة، ومن الأمثلة على ذلك رأس الأمير «سنفرو سنب»، التي تمثله بوجه رقيق، بادي عظام الوجنتين (صورة

١٢٠)، ورأس الأميرة «مريت يوتس» التي تمثلها بوجه فخم ممتلئ، مع كسرة في الجفن العلوي، وجيب تحت العين (صورة ١٢١). وتتجلى في إحدى الرؤوس ملامح نوبية واضحة (صورة ١٢٢)، مما يدل على أن المثال راعى فيها تمثيل الملامح الشخصية إلى حد كبير.

وقد ذهب الظن إلى أن الغرض من هذه الرؤوس هو أن تحل مكان رأس الميت إذا دب فيها الفناء، أو غير التحنيط من ملامحها، أو لينخدع بها الشياطين الموكلون بقطع رأس الميت عن جسده فيحسبوها رأسه. بيد أنها كانت توضع بعيدة عن جثة الميت، وذلك في مدخل غرفة الدفن المحفورة في الصخر، من وراء ثقبين صغيرين في حجر كبير كان يسد به المدخل، بحيث كانت تواجه الشمال (شكل ٤٩). ويدل على أنه كانت بينها وبين التماثيل علاقة أكيدة أنه ليس من المقابر ما اجتمع فيه لصاحب المقبرة تمثال ورأس من هذه الرؤوس، وإنها كانت في الغالب لأمراء لا تجمعهم بالملك قرابة مباشرة، وإنه عندما استطاع الأفراد إقامة تماثيل لهم من جديد في مقابرهم اختفت هذه الرؤوس وبطل استخدامها الا في حالات نادرة. وعلى ذلك يبدو أن « خفرع » وقد أباح للخاصة من أسرته كالأمير «حميونو» إقامة تماثيل لهم في مقابر هم، اكتفى بأن سمح لغيرهم من الأمراء بهذه الرؤوس، على ألا يقيموها في مقصورة القربان، حتى لا تؤدى لها الشعائر والطقوس، التي من أجلها حرم «خوفو» إقامة التماثيل في مقابر الأفراد اطلاقا، وإنما يقيمونها في مدخل غرفة الدفن من وراء ذلكما الثقبين، اللذين كانا يعتبران منفذين للروح عند زيارتها لغرفة الدفن، وذلك لتتعرف فيها الروح على صورة صاحبها فلا تخطئ الطريق إلى جثته، وهو الغرض الأصلي من إقامة التماثيل للموتى في مقابرهم منذ الأسرة الثالثة. ومعنى ذلك أن هذه الرؤوس لم تكن بديلا من رءوس الموتى أنفسهم كما يظن، وإنما

كانت بديلاً من التماثيل في ظروف خاصة.



شكل ٤٩ – رأس بديلة في مدخل غرفة الدفن

طرازان مختلفان للنحت

تشير أعمال النحت في الأسرة الرابعة إلى أنه ساد اذ ذاك طرازان أو أسلوبان واضحان في تمثيل الأشخاص، يهدف أحدهما إلى تمثيلهم في صورة مجلوة، برئت من أكدار الحياة المانية، وخلصت من أدرانها، وسمت على ما يلازمها من نقص وعيب، وقد حقق المثال ذلك في سهولة ويسر، وفي خطوط بسيطة قوية تدل على مقدرته الفنية. أما الطراز الثاني فكان يرتبط إلى حد كبير بالصورة الطبيعية لصاحب التمثال، ولا يدخر وسعا في تمثيل التفاصيل البارزة في دقة وبراعة بما يجعل التمثال أقرب ما يكون لصورة واقعية دنيوية لا ينقصه إلا أن ينبض بالحياة. ومع هذا فلم يكن من أغراض الأسلوب الأول ابتداع صورة مثالية مقطوعة الصلة بصاحب التمثال، كما لم يكن الطراز الثاني يقصر همه على اخراج صورة صادقة كل الصدق، تحمل في طياتها عيوب صاحبها ونقائصه، وإنما كان المثال في الحالة الأولى يصدر في عمله عن صورة صاحب التمثال، وإن سما بها كثيرا عما شابها من أحداث، بينما كان المثال في الحال الثانية ينفي عن ملامح تمثاله كل ما يمكن أن يوحي بضعف أو عيب. وكان كلا الطرازين يعملان بوحي الآراء السائدة وما كانت تمليه العقائد والتصورات.

أماكن إقامة التماثيل

لم تكن أغلب تماثيل الأفراد في عهد «خفرع» تقام في سراديب مغلقة، كما كان عليه الأمر في الأسرة الثالثة وفي عهد «سنفرو» وإنما كانت توضع مكشوفة في مقصورة القربان أو في مشكاوات في إحدى الغرف الخارجية، لكي يمكن أداء طقوس القربان أمامها مباشرة. وهكذا كان تحريم «خوفو» على الأفراد إقامة تماثيل لهم في مقابرهم منعا من تأدية الطقوس لها حافزا قويا لأداء هذه الطقوس بالذات عندما سمح لهم بإقامتها، بحيث أصبح أداؤها من أخص

أغراض إقامة التماثيل في المقابر إذ ذاك، على أنه لم يلبث أن تراخي هذا الحافز واستعادت الأمور سيرتها الأولى، فعاد أغلب الأفراد منذ أواخر الأسرة الرابعة إلى إقامة تماثيلهم في سراديب مغلقة.

التماثيل المنحوتة في الصخر

وقد بدأ في ذات الوقت بعض أفراد الأسرة المالكة ثم بعض عظماء الأفراد ينحتون في جدران مقابرهم المحفورة في الصخر تماثيل كبيرة تمثلهم وبعض أفراد أسرهم. وكان الصخر لرداءته يغشى بطبقة سميكة من الجص، حيث تنحت فيها بعض التفاصيل الدقيقة، ولكي تكون قاعدة للألوان التي كانت تلون بها هذه التماثيل، على أن هذه الطبقة تداعت مع الزمن، ففقدت التماثيل كثيرا من قيمتها الفنية. ومن أهم التماثيل المنحوتة في الصخر تماثيل الملكة «مرسى عنخ» مع أمها «حتب حرس» (صورة ١١١).

تماثيل الخدم

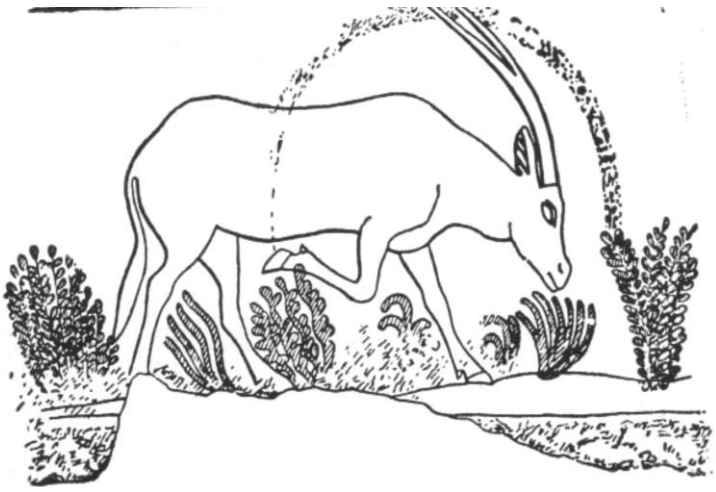
بدأت في أواخر الأسرة الرابعة كذلك عادة صناعة تماثيل صغيرة للخدم من حجر الجير، وكان منها ما يمثل امرأة تصفى مادة خلال سفط فوق قدر كبيرة لأعداد الجعة فيما يبدو، كما كان منها ما يمثل رجلا يقطع ثورا. وليست هذه التماثيل سوى تجسيم في الحجر الصور بعض الخدم المنقوشة على جدران المقابر منذ بداية الأسرة الرابعة، وقد كان الغرض منها اعداد طعام الميت وشرابه. على أنها لم تكن تودع إلى جانب جثة الميت، كما كان الأمر في تماثيل الخدم في عصور ما قبل الأسرات، وإنما كانت توضع بجانب تماثيل أصحاب المقابر في السراديب فوق سطح الأرض.

الأسرة الخامسة

٢٥٦٠ – ٢٤٢٠ ق.م

نقوش معابد الشمس

كان معبد الشمس في عين شمس (هليوبوليس) من أقدم معابد مصر ذات الشهرة العظيمة، وليس من شك في أنه كانت تحلى جدرانه ص ور ومناظر مختلفة، بيد أنه ليس يعرف عنها شيء على وجه التحقيق، وإن كان يظن أن منها ما كان يمثل نعم إله الشمس «رع» على الطبيعة في فصول السنة المصرية الثلاثة. وقد وجد ذلك ص داه في نقوش معبد الشمس، الذي شيده «نيو سررع» في أبو جراب شمالي صقارة، حيث مثلت مظاهر الطبيعة في مصر وخيراتها، وما كان يؤدي في كل فصل من فصول السنة من أعمال مختلفة، فكان من ذلك ما يصور حياة الطير والحيوان في مواطنهما، وأصناف الشجر، وغرس النبات، وجمع التين والعنب، وتعبئة الشهد، وحصاد الزرع، وصيد الحيوان والأسماك، وصناعة القوارب، كما كان منها ما يمثل طقوس تأسيس المعبد وحفلات «عيد السد». ومن الصور الجليلة صورة مهاة تضرب الأرض بحافرها، فتذرو الرمال والحصى من فوقها في شكل قوس جميل، وقد أبدع الفنان تصويرها في خطوط تنبض بالحياة (شكل ٥٠)، وصورة زورق وسط أسراب من الأسماك، تسبح بين نباتات مائية متنوعة، رسمت جميعا في شكل زخرفي جميل (صورة ١٣٣).



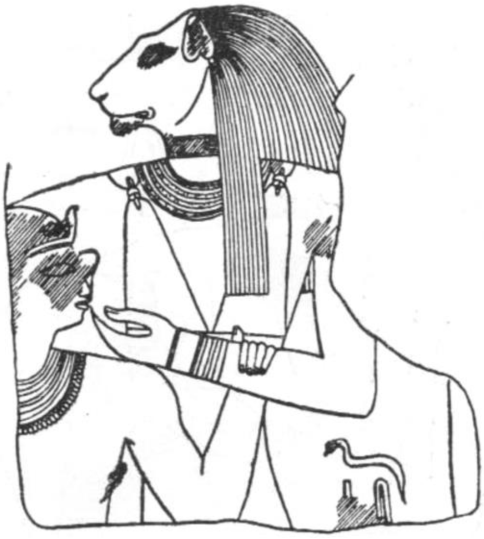
شكل ٥٠– مهاة تضرب الأرض بقدمها فتنشر الحصباء فوقها



شكل ٥١ – « نخست » ترضع « ساحورع »

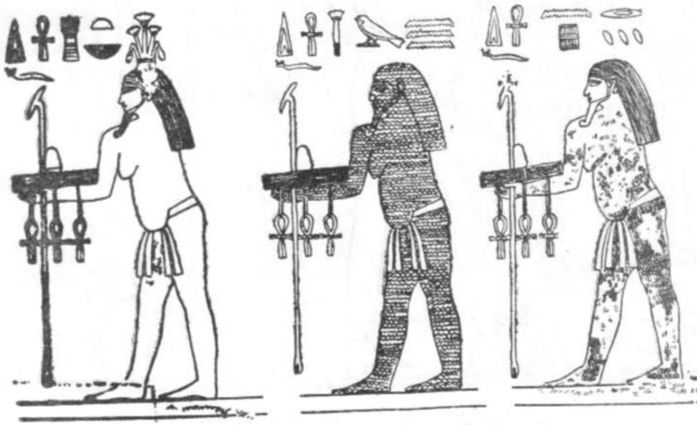
نقوش المعابد الجنزية

كانت جدران المعابد الجنزية تزدان بالمناظر المختلفة، وقد قدر أن نقوش المعبد الجنزى للملك «ساحورع»، ثاني ملوك الأسرة الخامسة، كانت تغطي مساحة تبلغ عشرة آلاف متر مربع، غير أن أغلب نقوش هذه المعابد هشم وضاع. وفيما بقي منها ما يمثل الملك ترضعه إحدى المعبودات كالمعبودة «نخبت» آلهة الصعيد، التي ترضع الملك الشاب «ساحورع» (شكل ٥١)، وتمثلها صورتها وعلى رأسها رمزها الرخمة ناشرة الجناحين، وفي جيدها وعلى صدرها ومعصميها العقود والأساور. ويسترعي النظر أن يدها اليمنى تستدير لتختفي خلف نهدها بما يتفق وقواعد الرسم المنظور؛ ومع ذلك فان يد الملك اليمني تبدو في وضع خاطئ. ومن صور الملك «نيو سررع» ما يمثله والمعبودة «سخمت» ترضعه (شكل ٥٢)، وقد مثلها الفنان برأس لبؤة وجسم امرأة، وأحكم التوفيق بين الطبيعتين المختلفتين، حتى لتبدو صورتها كأنها لكائن يمكن أن تدب فيه الحياة. وقد استدارت كذلك يدها التي تمسك بها نهدها، في حين رسمت يد الملك اليسرى في وضعها الصحيح. ومن نقوش الملك «أوناس»، آخر ملوك الأسرة الخامسة، ما يمثله كذلك وإحدى المعبودات ترضعه، وهي صورة تتميز بدقة خطوطها وحلاوتها، على أن أصابع يد المعبودة مثلت كاملة لا يختفي منها شيء على نقيض ما تقتضيه قواعد الرسم المنظور (صورة ١٢٤).



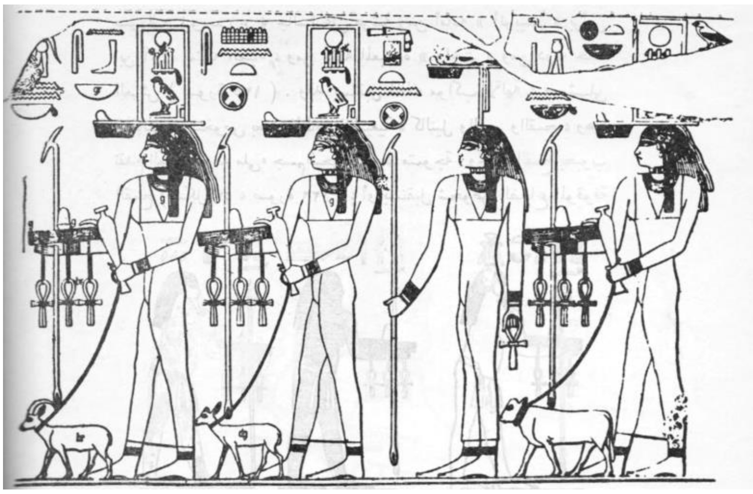
شكل ٥٢ – «سخمت» ترضع «نيوسررع»

ومن صور المعابد الجنزية كذلك ما يمثل الملك مع الإلهة، ومن ذلك صورة «نيو سررع» جالسا على عرشه ومن أمامه «أنوبيس» برأس ابن آوى يمنحه الحياة، ومن خلفه المعبودة «واچت» ومن دونه حماة العرش (صورة ١٢٥). وقد يستقبل الملك مواكب الإلهة، وممثلي الأقاليم، وشخوص بعض المظاهر الطبيعية، كالنيل والبحر والقمح، وهي تقدم العطايا، وقد ملء جسم البحر بخطوط متموجة، وجسم القمح بحبوب القمح (شكل ٥٣، صورة ١٢٦)؛ أو يستقبل شخوص الضياع الموقوفة على المعبد تجلب المنتجات المختلفة، وتمثلها صورها بقامات مديدة وفوق رأس كل منها اسم كل ضيعة، في حين تبدو ألوان في حجم ضئيل (شكل ٥٤). ومن المناظر ما يمثل الملك وهو يؤدي بعض الطقوس، وخاصة طقوس «عيد السد»، أو وهو يصرع أحد الأعداء (صورة ١٢٧)، أو مجموعة منهم، أو وهو في هيئة حيوان بجسم أسد ورأس طائر يطأ بأقدامه أعداءه.

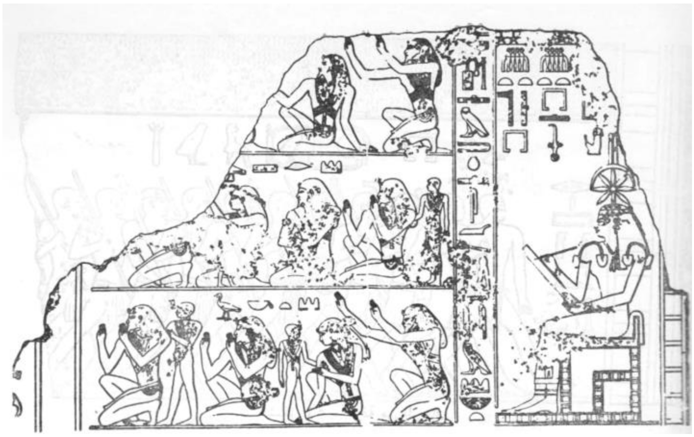


شكل ٥٣ – شخوص بعض المظاهر الطبيعية

ومن الصور ما يمثل كذلك الإلهة تقود أسرى مصفدين، مثلث أذرعهم في أوضاع مختلفة (صورتا ١٢٨، ١٢٩)؛ ومنها ما يصور الإلهة «سشات»، ربة الكتابة والحساب، تسجل عدد الأسرى والغنائم من الثيران والحمير والأغنام، ومن أمامها صفوف الرجال والنساء يرفعون أذرعهم راجين عفو الملك (شكل ٥٥)، كما أن منها ما يمثل دببة من آسيا، أجاد الفنان تمثيل صفاتها الطبيعية في خطوط بسيطة قوية معا (صورة ١٣٠)، ومنها ما يمثل كذلك الملك يصطاد حيوانات الصحراء بالنبال (صورة ١٣١)، والطيور بعصا الرماية، والأسماك بالحربة. ومما حفظ من صور معبد «أوسر كاف» أول ملوك الأسرة الخامسة، صورة جميلة أبدع الفنان فيها تمثيل الطيور في أوضاع مختلفة صورة ١٣٢)، فمنها ما يحوم فوق أغصان البردى باسطا جناحيه، أو كاسرا أحدهما؛ ومنها ما يقف على الزهر؛ وقد نقشت صورها جميعا بخطوط رشيقة جميلة، لا تبرز من الخلفية إلا قليلا، وتدل على كفاءة ممتازة في تمثيل خصائص الطير، ومن صور هذا المعبد أيضا طائران يزق كل منهما الآخر في هيئة طبيعية جميلة (صورة ١٣٣).



شكل ٥٤ – بعض شخوص الضياع الموقوفة على المعبد

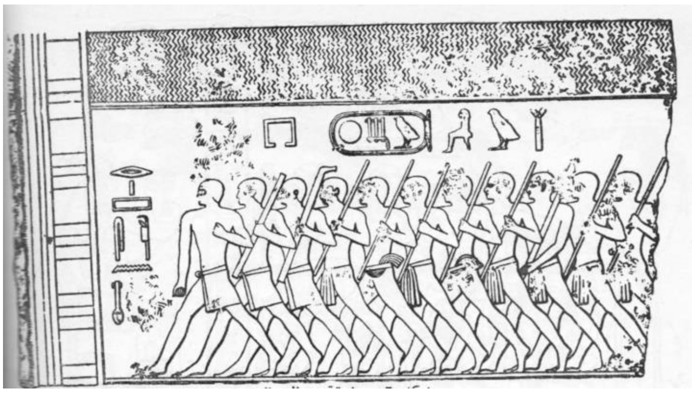


شكل ٥٥ – «سشات» تسجل عدد الأسرى والغنائم

ومن المناظر ما يصور عدا ذلك كله سفن بحر كبيرة ذاهبة إلى شواطئ فلسطين وسوريا ثم عائدة منها، أو فرقا من الرجال يحملون العصى والجعاب، تستقر أقدامهم جميعا على الأرض، ومع ذلك توحي صورهم بالحركة السريعة بفضل اتساع الفرجة بين أقدامهم (شكل ٥٦). ومنها ما يمثل صيد الطيور بشباك الصيد، وحصاد الزرع، وجمع التين والعنب، وصناعة الأواني من الذهب

والفضة، ونقل أساطين نخيلية وطنف من حجر الجرانيت في سفن كبيرة، وتبادل السلع والمتاجر في أحد الأسواق، وإناسا يرقصون. وأغربها جميعا ما يمثل رجالا ضمرا هزالا، أضرت بهم المجاعة، فيبست جلودهم على عظامهم، ووهنت قواهم، وتراخت أعضاؤهم (صورة ١٣٦) على خلاف ما يمتاز به سائر المصريين في صورهم من أجساد قوية مثالية.

وتمتاز نقوش المعابد في النصف الأول من الأسرة الخامسة بجمال رسمها، ودقة صناعتها، وقلة بروزها بما يسوى بينها وبين أحسن نقوش الأسرة الرابعة، كما أنها تتميز بما يتجلى فيها من هدوء، وما تنم عنه من وقار، وقد أتقن الفنان تمثيل ملامح الأجناس بخطوط قليلة قوية، توحي بأنه أجراها في سهولة ويسر، كما برع في تمثيل أنواع ألوان المختلفة في أوضاع متعددة. بيد أنه في النصف الثاني من هذه الأسرة ضعفت القدرة الفنية، ويمكن ترسم آثار هذا الضعف في نقوش «نيوسررع» و«أوناس»، وإن كان من نقوش الملك الأخير ما يدل على أن من الفنانين من كان لا يزال يحتفظ بقدرة فنية لا بأس بها. ويمتاز هرم هذا الملك بما يحلى جدران غرفه الداخلية من نصوص دينية تعرف بمتون الأهرام، نقشت في خط غائر بلون أزرق؛ وهي أقدم نصوص دينية معروفة، ومنها ما يرجع إلى عهود قديمة جدا، وقد كان الغرض منها تحقيق سعادة الملك في الحياة الآخرة.



شكل ٥٦ – فرقة من الرجال

تماثيل الملوك والإلهة

لم يعثر لملوك الأسرة الخامسة الا على عدد قليل من التماثيل، في مقدمتها رأس ضخم لتمثال من حجر الجرانيت للملك «أوسركاف» (صورة ١٣٥)، كشف عنه في معبد هرمه؛ وهو من حيث حجمه يكاد يكون فريدا بين تماثيل الدولة القديمة، ويتميز بما يتجلى في ملامح الوجه من قوة وجلال على بساطة مسطحاته، بما يتفق وحجمه ومادته. أما سائر ما يعرف من تماثيل ملكية أخرى فصغير حجمها وليست بذات أهمية فنية كبيرة، وأهمها جميعا مجموعة من حجر الديوريت للملك «ساحورع» جالسا في حجم كبير وعلى يمينه شخص صغير الحجم يمثل اقليم قفط، وكان الاقليم الخامس في الصعيد (صورة ١٣٦)، وهذه المجموعة من صناعة حسنة، وقد مثلت فيها الذراع اليسرى لممثل قفط في وضع غير عادي ليتيسر تمثيل علامة الحياة التي يقبض عليها في وضوح.

ولم يبق من تماثيل الإلهة كذلك غير أمثلة قليلة جدا، وقد كان بعضها بغير شك من معادن ثمينة، وهو ما تشهد به حوليات الملك «نفر اير كارع».

نقوش مقابر الأفراد في الفترة الأولى

لا تكاد موضوعات النقوش في مقابر الأفراد من أوائل الأسرة الخامسة تختلف كثيرا عما كانت عليه في أواخر الأسرة الرابعة؛ وقد كانت في الغالب تقتصر على منظر اطعام الميت، وتقديم الأطعمة والضحايا من الحيوان، ومواكب ممثلي الضياع يجلبون المنتجات المختلفة. ومع ذلك فقد ظهر في بعض مقابر الأمراء وعظماء رجال الدولة مناظر من الحياة اليومية كمناظر حرث الأرض وبذرها، وحصاد محصولها، وصيد الحيوان والطير، ونقل ألوان والحاصلات في السفن، وكصور المغنين والراقصات يطربون صاحب المقبرة. ومن الأمثلة الجميلة منظر يصور راقصات بلباس قصير يرقصن في حركة متزنة متماثلة، لا يكدن يرفعن أقدامهن عن الأرض، ومغنيات بقمصان طويلة يصفقن بأيديهن توقيعا للنغم، ورجالا يغنون على نغم الجنة والنار، ويوقعون النغم بفرقعة أصابعهم؛ ومنهم من رسمت كتفاه من الجانب تماما، بحيث لا يبين من الكتف البعيدة والعضد شيء على الاطلاق (صورة ١٣٧). ومن الصور الجميلة من ذلك العهد أيضا صورة كل من «كا ام حست» في الخشب (صورة ١٣٨) و«رع ور» على لوح من المرمر المصري نقشت رأسه بخط بارز وجسمه بخط غائر (صورة ١٣٩)، وفي بساطة الخطوط والعناية بتمثيل ملامح الوجه في كل منهما ما ينبئ عن ثقة الفنان بنفسه ويدل على قدرته الفنية.

وتشبه نقوش مقابر الأفراد في هذه الفترة نقوش المعابد في جمالها ودقتها وقلة بروزها وما يتجلى فيها من وقار وهدوء؛ فالخدم وممثلو الضياع يمشون بخطى متسقة منتظمة، والضحايا من الحيوان تسير وئيدة الخطى إلى ما قدر عليها من قضاء؛ والراقصات ترقصن في اتزان وتناسق لا تكاد أقدامهن ترتفع عن الأرض.

ولا تخلو بعض المناظر من طرائف غير عادية كصورة رجل بدين (صورة ١٤٠)، وصورة عجوز يحمل القربان، أجاد الفنان تمثيل وجهه النحيل، تبرز من خلاله عظامه، كما أحسن تمثيل ضمور صدره، تبين فيه ضلوعه (صورة ١٤١)؛ وكصورة زامر يطرب حطابين أو حصاد حبوب؛ أو حاصد يضع المنجل تحت ابطه ليصفق أو يغني، بينما يرقص آخر؛ أو حامد يترك عمله ليشرب من قدر. ومن الصور الطريفة كذلك منظر قرد يمسك بساق صبي يمد يده إلى سفط فيه طعام، بينما يقود شاب آخر قردة علق بصدرها وليدها (شكل ٥٧ وصورة ١٤٢).



شكل ٥٧ – قرد يمسك بساق صبي

تماثيل الأفراد في الفترة الأولى

بينما قلت تماثيل الملوك في الأسرة الخامسة، طفقت تماثيل الأفراد تكثر وتنتشر، فقد أقام «خنوم باف» في مقبرته في الجيزة من ثلاثين إلى خمسين تمثالا من أحجام ومواد مختلفة، وأقام «رع ور» في مقبرته في الجيزة ما يربو على مائة تمثال من مواد مختلفة أيضا. وليس من ش ك في أن ذلك إنما يرجع إلى ازدياد نفوذ عظماء الأفراد وعلو شأنهم؛ وقد ساعد على تلبية مطالبهم كثرة من تدربوا من المثالين في مصانع النحت الملكية ومن تتلمذوا عليهم منذ الأسرة الرابعة.

وتتميز تماثيل الأفراد في هذه الفترة ببراعة صناعتها، وبما يجيش في وجوهها من حيوية ويرتسم في محياها من بهجة وغبطة. وأشهرها تمثالان الكاتبين، أحدهما في متحف اللوفر والآخر في المتحف المصري، وتمثالا «رع نفر» وكلها من حجر الجير، ثم تمثالا «شيخ البلد» (كاعپر) وزوجته وهما من الخشب.

وتمثال كاتب اللوفر (صورة ١٤٣) جدير بما كسبه من شهرة و تقدير، ويمثل صاحبه بشعر قصير جالسا على الأرض، عاقدا ساقيه من تحته، ويده اليمنى مضمومة كأنها تمسك قلما تجرى به على قرطاس من البردي طرفه الملفوف في يده اليسرى، وهو يرفع رأسه في عزة وشمم، ووجهه مسنون يكاد جلده يشف عما تحته من عظام، والعنق قليل اللحم؛ ويوحي هذا كله بأن المثال إنما صدر في عمله عن شخص بعينه. والعينان مرصعتان، ينعكس فيهما الضوء فيومضان ببريق قوي يضفي على التمثال حياة قوية. وقد أجاد المثال في براعة فائقة تمثيل التكوين العظمى للوجه، والغضون حول طرفي الفم، وأبدع في تشكيل اليدين وخاصة اليمنى، إذ تبدو وكأنها تقبض على القلم في خفة وثقة واطمئنان، كما أجاد تمثيل الظهر، وفي ذلك كله ما يدل على ما كان له من خبرة ممتازة بجسم الانسان. وفوق هذا كله يتميز هذا التمثال بتحرر ذراعيه عن الجسد، وهو ما يندر في التماثيل من الحجر.

أما تمثال كاتب المتحف المصري[١١] (صورة ١٤٤) فتميل رأسه قليلا إلى أمام كأنه يقرأ في بردية بين يديه، ويتميز بامتلاء وجنتيه على خلاف وجه تمثال اللوفر، ويغطى رأسه شعر مستعار طويل تطل من تحته أذناه، وعيناه مرصعتان صنعت أشفارهما من نحاس. وإذا كان من أسفل الصدر في كاتب اللوفر غضن مقوس يمثل على الأرجح بطريقة مبسطة ما يترتب على جلسة الكاتب من

[١١] في المتحف المصري تماثيل عدة في هيئة الكاتب، غير أن هذا التمثال اشتهر بهذه التسمية.

غضون، فقد آثر المثال الذي صنع تمثال كاتب المتحف المصري تمثيل الجسم مبرأ من عوارض الحياة العملية وفي شباب خالد. وقد وجد مع هذا التمثال تمثال آخر من حجر الجير (صورة ١٤٥) يمثل صاحبه جالسا على مقعد بوجه ممتلئ وشعر مستعار قصير، كان يزدان بحلية من نحاس، تركت آثارها فيما كانت مثبتة فيه من ثقوب (صورة ١٤٦).

وتمثالا «رع نفر» يمثلانه واقفا في حجم أكبر قليلا من الحجم الطبيعي، مرة بشعر قصير ونقبة طويلة (صورة ١٤٧)، وأخرى بشعر مستعار مرسل ونقبة قصيرة (صورة ١٤٨). وقد أحسن المثال تمثيل الوجه والجسم وعضلات الذراعين والساقين، كما أجاد تمثيل العينين منحوتتين في الحجر. وإن الوجه ليفيض نبلا وشرفا (صورتا ١٤٩ و ١٥٠)، والجسم يفور بالقوة والشباب، مما يجعل التمثالين من آيات الفن في أي عصر أو زمان. وما من ريب في أن «رع نفر»، وقد كان كاهن منف الأعلى ورئيس الفنانين والصناع، قد اختار لهما مثالا ممتازا، تفانى في ابداعهما، ولم يدخر وسعا في تحقيق ما ابتغاه منهما صاحبهما.

وقد كان هذان التمثالان مثار خلاف في الرأي بين الباحثين، فمنهم من ذهب إلى أنهما لشخصين مختلفين يحملان اسما واحدا وألقابا متشابهة؛ ومنهم من رأى أنهما يمثلان شخصا واحدا، وإن أحدهما يمثله فيما بين العشرين والثلاثين من عمره، والثاني يمثله فيما بين الخمسين والستين. ولكي تتيسر مقارنة أحدهما بالآخر في ظروف متماثلة اصطنع أحد الباحثين للرأس ذي الشعر القصير نموذجا ركب عليه نموذجا من الشعر المستعار فبدت المشابهة بين التمثالين قوية (صورة ١٥١). وفي هذا دليل ناهض على قدرة المثال المصري على محاكاة الملامح والقسمات بين تمثال وتمثال بدقة تامة وعلى أنه كان يدرك بناظريه ما

بينهما من شبه قوي.

وتمثال «شيخ البلد» (كاعپر) (صورة ١٥٢) أقدم ما يعرف من التماثيل الكبيرة من الخشب. وهو من أجمل ما أبدعه المثالون المصريون من تماثيل، وأهل لأن يضارع الأعمال الفنية الجليلة في أي قطر أو زمان. ويمثل صاحبه بوجه مدور لحيم، وجبهة صلعاء، وشعر قصير، وعنق غليظ قوى، وجسم بدين. وتبرز الرأس من الكتفين في وضع طبيعي جميل، يحوز الاعجاب والتقدير (صورة ١٥٣)؛ وفي العينين المرصعتين غبطة وابتهاج ورضاء، تسري فيهما حياة قوية، حتى ليخيل للناظر أنه أمام انسان حي، اجتمعت له قوة الرجولة والخلق، وإنه ينظر إليه ويتبعه بناظريه حيثما اتجه. لذلك فلا عجب أن أطلق عليه العمال المصريون الذين كشفوا عنه اسم «شيخ البلد» ولما آنسوا فيه من حيوية وشبه قوي بشيخ بلدهم. وهو يرتدي نقبة تصل إلى ما تحت ركبتيه وتمتد يده اليسرى إلى الأمام. وكانت تقبض على عصا طويلة[١٢]، بينما تتدلى ذراعه اليمنى إلى جانبه، وكانت يدها تقبض على صولجان فيما يرجح. وقد كان التمثال مغشي بقماش رقيق من كتان، من فوقه طبقة ملونة من الجص.

وينسب إلى صاحب تمثال «شيخ البلد» تمثال آخر من الخشب أيضا لم يبق منه غير نصفه الأعلى، أجيد فيه تمثيل ملامح الوجه وعضلات الصدر والذراعين؛ وهو يصور صاحبه في سورة مثالية تنبض صحة وقوة وشبابا (صورة ١٥٤). ووجد مع تمثال «شيخ البلد» تمثال آخر من الخشب لم يبق منه كذلك غير جزئه الأعلى ويمثل امرأة أطلق عليها «زوجة شيخ البلد» (صورة ١٥٥)، في قسمات وجهها ملاحة وجمال تزيد منهما ابتسامة هادئة تضفي على الوجه طلاقة وبشرا، وذلك رغم ما تعرض له من تلف. وقد أجاد المثال تحت العينين

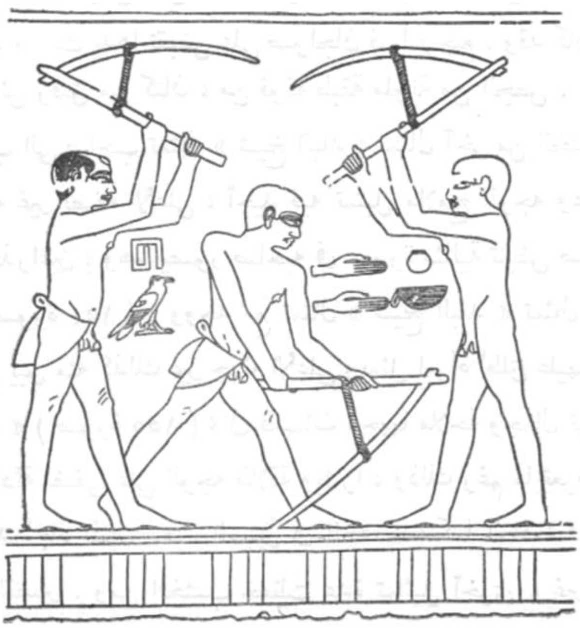
[١٢] العصا في يد التمثال مستحدثة وكذلك قدماه.

في الخشب، كما أجاد تمثيل الشعر المستعار القصير. ومن الخشب حفظت عدة تماثيل أخرى، غير أن أكثر ما صنع منه قد أتلفته الرمال أو نخرته الأرضة، وكان منها ما ظل حافظا قوامه في مكانه، حتى إذا كشف عنه انهار كومة من تراب فور تسرب الهواء اليه.

ومما بقي من تماثيل «رع ور» العديدة جزء من رأس تمثال من حجم طبيعي، أجاد المثال فيه نحت العين والأنف والفم بما يدل على مقدرة فنية كبيرة (صورة ١٥٦). ومن تماثيل «خنوم باف» تمثال صغير من الجرانيت الأسود يمثله في هيئة الكاتب (صورة ١٥٧) وهو من صناعة عادية، غير أنه يحمل في يده اليسرى محبرة، وهو أمر غير مألوف في تماثيل الدول القديمة. وفي فينا تمثال صغير لشخص يدعى «سنفرو نفر» أبدع المثال تمثيل جسمه العاري (صورة ١٥٨).

نقوش مقابر الأفراد في الفترة الثانية

ازدادت في النصف الثاني من الأسرة الخامسة الغرف التي يحتوي عليها الجزء المبني فوق سطح الأرض من المقبرة، مما أدى إلى كثرة المناظر التي تحلى جدرانها، ومنها مناظر الأعمال الزراعية، والصناعات المختلفة،

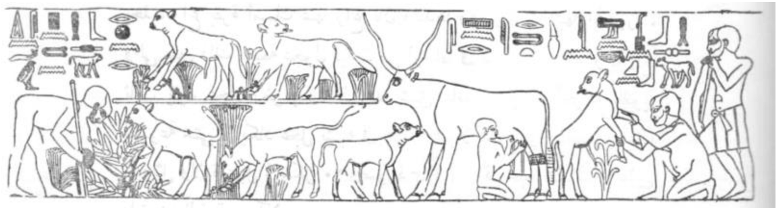


شكل ٥٨ – عزق الأرض

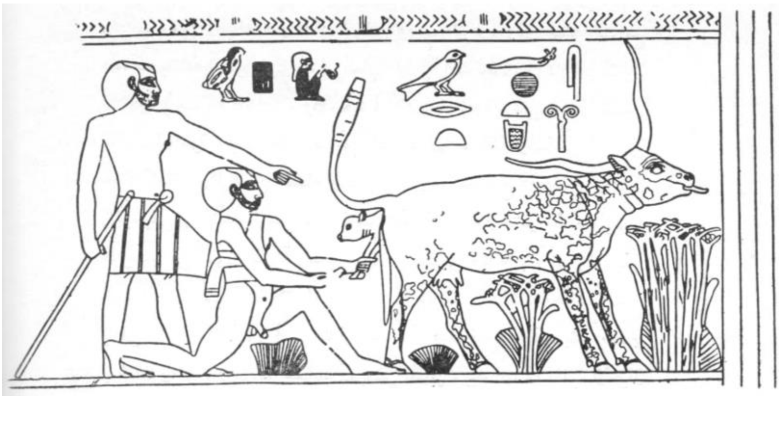
واعداد الخبز وطبخه، واعداد الفراش ولعب النرد. وقد استحدثت مع هذا كله بضعة مناظر أخرى كمنظر ألعاب الصبية (صورة ١٦٦)، والعراك بين الملاحين (صورة ١٧٣)، والأسود في القفاص. وقد عنى الفنان بتمثيل المدب الفاخرة حيث يجلس صاحب المقبرة على سجيته وسط أبنائه ومن حوله كميات وافرة من الطعام والشراب، وهو يستمتع في بعض الأحيان بالموسيقى والغناء والرقص. ويختلف هذا المنظر عن منظر اطعام الميت، اذ يخلو من صور الكهنة وما يؤدون من طقوس جنزية، وهو يمثل بغير شك المآدب التي كان الأثرياء يقيمونها في بيوتهم اذ ذاك. وهكذا أصبح يحلى جدران كثير من المقابر مناظر عديدة في صفوف عريضة، يتلو بعضها بعضا. وقد تبدو المناظر متماثلة في بعض المقابر، بيد أنها في أغلب الأحيان تختلف في تفاصيلها اختلافا غير يسير.

ومن أشهر مقابر ذلك العهد مقبرة «تى» في صقارة، اذ تزين جدرانها

مناظر عديدة شائقة، منها ما يمثل أعمالا زراعية مختلفة كمنظر عزق الأرض (شكل ٥٨)، وفيه رجال ثلاثة يؤلفون معا صورة متزنة جميلة؛ وكمنظر غرس الحب (صورة ١٥٩)، وهو يصور رجالا يرفعون أيديهم بالسياط يسوقون بها خرافا فوق حب مبذور لتغرسه بأرجلها في الأرض، وقد مثلها الفنان بحيث تخفي مقدمة اللاحق مؤخرة السابق، وكمنظر درس الحصاد يسوق فيه رجال حميرا في جرين لتدرس بأرجلها الحصيد. ومن الصور ما يمثل مكاتب الضيعة، وفيها الكتبة الحاسبون، يسجلون محصول الأرض وعدد الماشية، كما أن منها ما يمثل تزقيق الطير وشي الأوز.



شكل ٥٩ – رعاة وعجول



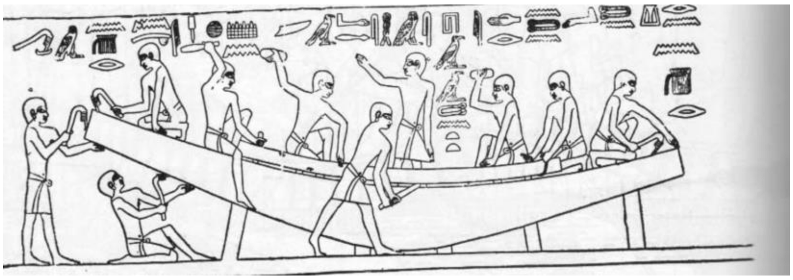
شكل ٩٠ – ولادة عجل

ومن المناظر منظر عودة البقر (صورة ١٦٠)، وفيه يسوق راعيان قطيعا من البقر في ضحل من الماء، تتراءى خلال مياهه أرجل الرعاة والبقر، وفي

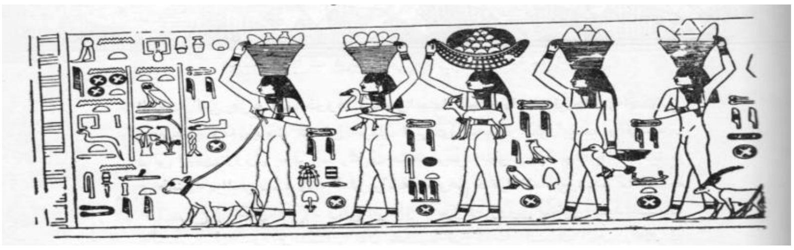
الطليعة راع يحمل على ظهره عجلا صغيرا، يدير وجهه نحو أمه مفزوعا وقد رفعت نحوه رأسها تنظر اليه في لهفة وجزع (صورة ١٦١)؛ وهي إحدى بقرات ثلاث تؤلف معا باختلاف حركات رؤوسها مجموعة جميلة. ومنها كذلك ما يمثل أعمال الرعاة (شكل ٥٩ وصورة ١٦٢)، وفيه يحلب راع بقرة أمسك عنها راع ثان وليدها وهو يتلفت اليها مذعورا، والي يمين ذلك بضعة عجول قيدت من أرجلها في شجيرات، وما زال راع ثالث يقيد عجلا آخر، والمنظر كله شيق عامر بالحياة والحركة القوية المتنوعة حتى لا يكاد عجل يشبه في حركته عجلا آخر. ومن الصور أيضا ما يمثل ولادة عجل (شكل ٦٠ وصورة ١٦٣)، وقد نجح الفنان في تمثيل ما تجده البقرة من آلام.

ومن النقوش ما يمثل كثيرا من الصناعات كصناعة الأثاث والزوارق والسفن (شكل ٦١)، ومنها ما يصور ممثلي الضياع، رجالا أو نساء، يتقدمون بالتقدمات المختلفة في نظام متسق، على أن الفنان حرص على تمثيل الأذرع في أوضاع مختلفة تخفيفا من حدة الاتساق (شكل ٦٢ وصورة ١٦٤).

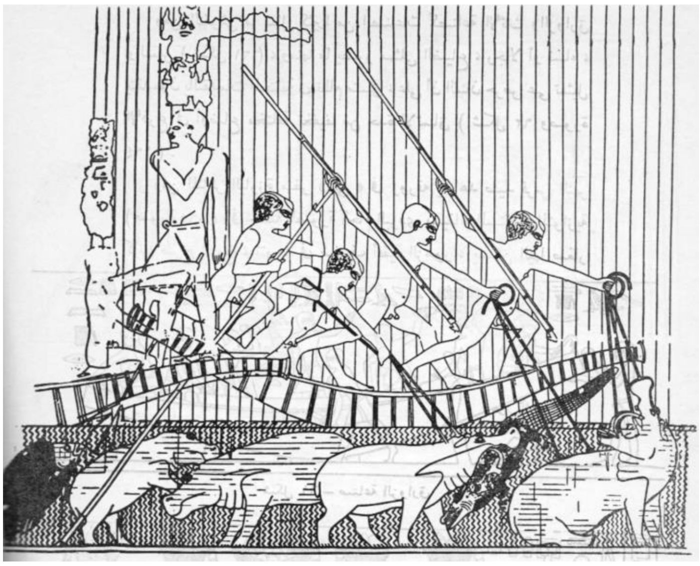
ومن المناظر البارزة منظر «تي» في زورقه يشاهد صيد فرس النهر (صورة ١٦٥) وفي خلفية الصورة آجام البردي بسيقانه المستقيمة المتوازية كأنها صرح شامخ، تتوجه في صفوف أفقية الزهور، يسكن إليها صغار الطير، التي يهرع إليها ذووها ليدفعوا عنها بأجنحتها ومناقيرها شر النموس وغيرها، وقد جاءت تتسلق سيقان البردي لتسلب الطير بيضه وأفراخه.



شكل ١١ – صناعة الزوارق



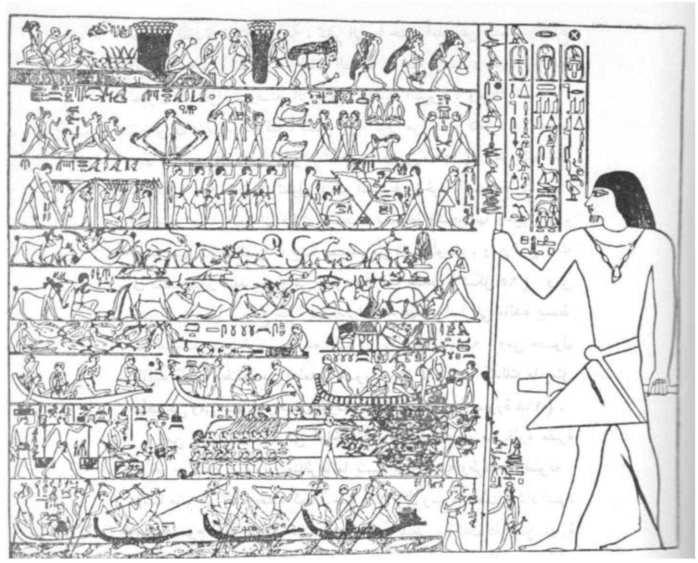
شكل ٩٢ – ممثلو الضياع – من مقبرة «تى» في صقارة



شكل ٩٣ – فرس نهر يجار من شدة ما أصابه

وإلى اليمين زورق يجد بحارته في صيد فرس النهر، يجذبونه بالخطاطيف،

ويطعنونه بالحراب، وقد أدار رأسه نحوهم فاغرا فاه من شدة ما أصابه من جراح (شكل ٦٣). وإلى اليسار عجوز في زورق صغير يصيد السمك بالشص في هدوء واطمئنان كأن شيئا من ذلك النشاط الجم والحركة القوية لا يعنيه. وقد أبدع الفنان تمثيل ذلك كله وخاصة تمثيل حركات الصيادين وما يبدونه من اهتمام بالغ بالصيد، منشئا من أشكالهم مجموعة متسقة، كما أبدع تصوير أفراس النهر والأسماك بأنواعها المختلفة في ماء متموج صاف، لا يكدر صفوه ذلك العراك المضطرم بين الانسان ووحش الماء. ولم يكتف بذلك كله وإنما سجل على غير مألوف عادته لحظات طريفة من حياة الحيوان، فمن أفراس النهر ما يعض بأنيابه تمساحا، ومنها فرس صغير يحاول أن يعتلي ظهر أمه.



شكل ٦٤ – بتاح حتي » يشاهد أعمالا مختلفة

ومن مقابر صقارة الشهيرة كذلك مقبرة «بتاح حتب»، وفيها يرى صاحب المقبرة بقامته الفارهة، ينظر إلى ما حشد أمامه من مشاهد اقتلاع البردي، وعبور الماشية، وألعاب الصبية، وجمع العنب وعصره، وصيد حيوان الصحراء،

وصنع الزوارق، وصيد الطيور، وعراك البحارة، تتوإلى في صفوف متعاقبة، تشغل جزءا كبيرا من جدار كامل، ولا يجمع بينها غير صورة صاحب المقبرة (شكل ٦٤ وصورة ١٦٦)، وهي كلها تدل على قدرة فنية بارعة في تمثيل المناظر المتنوعة وزخرفة السطوح الكبيرة. وفي منظر صيد الحيوان مثلت الصحراء بكثبانها وشجيراتها وحيواناتها، تعدو عليها كلاب الصيد، بينما يصيد رجل ظبيا بالوهق؛ ومن فوق ذلك في صف صغير قنفد يخرج من جحره وفي فمه جندب (شكل ٦٥). ومن الصور ما يمثل «بتاح حتپ» متدثرا بجلد فهد جالسا إلى مائدة يبسط نحوها يمناه، بينما يقرب بيده اليسرى اناء عطر إلى فمه، ومن ح ول المائدة ألوان مختلفة من الطعام (صورة ١٦٧). ومنها كذلك ما يمثل الأضاحي ومن بينها ثور سمين يقوده راع يتلفت وراءه (صورة ١٦٨).

ومن المقابر الصغيرة من أواخر الأسرة الخامسة في ص قارة مقبرة «تفر حرنپتاح»؛ ومن مناظرها ما يتميز بدقة نقشه وطرافة موضوعه. ومنها مالم يتم نقشه بعد، كما أن منها ما لا يزال رسوما خطت بمداد أسود فوق رسوم أولية بلون أحمر، وهي متعة للنظر بما تدل عليه من مهارة ممتازة في تخطيط الأشكال وبراعة فائقة في رسم التفاصيل. ومن الخير بقاء هذه الرسوم على ما هي عليه إذ من شأن أزميل النحات أن يقضي على تفاصيلها الدقيقة، التي لم تكن الألوان النهائية لتعوض عنها. ومن هذه الرسوم ما يمثل صيد الطير بالشباك (صورة ١٦٩) ويتضمن مجموعة كبيرة من الطير رسمت في أوضاع واتجاهات مختلفة في صورة زخرفية جميلة تثير الاعجاب والتقدير؛ ومنها ما يمثل وضع الطيور المصيدة في الأقفاص (صورة ١٧٠)، وتمتاز بحيويتها وحسن تأليفها، وقد أبدع الرسام تصوير الطير وترقيش ما على ريشه من نمنمة وتحبير (صورة ١٧٢).



شكل ٦٢ – صيد حيوان الصحراء – من مقبرة « پتاح حتپ »

ومما حفظ من نقوش مقابر صقارة أيضا رأس لشخص يدعى « سمنخوپتاح» أو «يتوش»، وقد عنى الفنان بتمثيل ملامح الوجه حتى انها لتوحي بأنها سمات شخصية (صورة ١٧١)، ولعل انحناء الظهر يدل على أن الكتفين رسما من الجانب، وهو أمر نادر في صور الأشخاص الرئيسيين.

وقد صاحب ازدياد مناظر الحياة اليومية روح فنية جديدة، تؤثر الحركة الطليقة، والمرح والابتهاج، على خلاف ما كانت تقتضيه مناظر الطقوس الجنزية من هدوء ووقار، واستمساك بالتقاليد الموروثة. ولم تلبث الروح الفنية الجديدة أن تركت أثرها في المناظر الجنزية ومنها منظر اطعام الميت، وما منظر المأدبة الفاخرة إلا وليد هذه الروح الجديدة. وتبدو آثار هذا التحرر كذلك في مناظر مواكب حملة القرابين، فقد كانت صور الكتبة المشرفين على تقديم القربان تمثلهم في بداية الأسرة الخامسة لا يحيدون بوجوههم عن صاحب المقبرة هيبة واحتراما، بيد أنه في أواخر الأسرة الخامسة أخذ الفنان يتحرر من تمثيلهم في هذا الوضع الصارم، فجعل منهم من يتلفت إلى وراء ليتناول بردية من زميله أو ليقفل صندوقا. وتتجلى الحركة القوية والأوضاع المتحررة أقوى ما تكون في مناظر عراك البحارة (صورة ١٧٣)؛ ومنها ما يمثل الملاحين، وقد زينوا رءوسهم وأعناقهم بأزهار اللوطس، وهم يقفون على حواف زوارقهم يدفع بعضهم بعضا بالمرادي في حماس وعنف، وقد يأخذ أحدهم وطيس العراك فيضع إحدى قدميه

على حافة زورق خصومه؛ ومنهم من يسقط في الماء فيعود ليتسلق زورقه بيديه وقدميه.

وكان بازدياد عدد الموظفين وارتفاع شأن الطبقة الوسطى أن ازداد الإقبال على نقش جدران المقابر، وكثر الطلب على الفنانين، فزاد عدد ذوي الكفاية المتوسطة ممن لا ترقى أعمالهم إلى المستوى الرفيع الذي بلغته نقوش الأسرة الرابعة وأوائل الأسرة الخامسة ؛ وقد ساعد على ذلك أيضا أن الأحجار، التي كانوا ينقشون فيها، من نوع غير جيد، ومع ذلك تتميز نقوش تلك الفترة بحيويتها وبهجتها، وتعدد موضوعاتها، وأناقة خطوطها، وكثرة شخوصها، وتنوع أوضاعهم، واختلاف علاقات بعضهم ببعض، وتحرر بعضهم من الأوضاع والتقاليد الموروثة، بما يجعل الصور المنقوشة أقرب إلى الأشكال الطبيعية، ويعوضها عن قلة احكام رسمها ونقشها.

وتصاحب المناظر في الأسرة الخامسة نصوص تكاد تقتصر في أغلب الأحيان على تعويذة القربان وأسماء وألقاب صاحب المقبرة وأفراد أسرته وخدمه، ثم حواش على الصور المختلفة وأحاديث قصيرة بين الأشخاص تربط بين شخوصهم وتضفي عليها حياة، وهي لا تخلو في بعض الأحيان من ملحة وفكاهة. وقد تشمل النصوص التي على مدخل المقبرة دعوة للمارين بها أن يجودوا لصاحبها ببعض ما يحملون من قربان، لأنه كان محبوبا من الناس وكان يفعل ما يرضيهم؛ وقد تقتصر الدعوة على طلب تلاوة تعويذة القربان التي لا تكلف قارئها شيئا، على أن من النصوص ما يتضمن تحذيرا لكل من يريد بالمقبرة سوءا. وقد تحوي النقوش التي كانت تنقش على جدران المقبرة من الداخل نبذة قصيرة عن بعض ما صادفه صاحب المقبرة في حياته من أحداث رأى أن يسجل خبرها؛ ومن هذا القبيل ما ذكره «رع ور» في مقبرته في الجيزة

من أن الملك «تفر اير كارع» مسه بعصاه في حفل فأكد له أن ذلك لم يكن عن قصد وأمر أن يسجل تقديره السامي له في عدة مواضع.

تماثيل الأفراد في الفترة الثانية

تختلط تماثيل الأفراد في النصف الثاني من الأسرة الخامسة بتماثيل الأسرة السادسة حتى انه لا يتسنى التفرقة بينهما في كثير من الأحيان. وهي من حجم صغير عادة ومتشابهة في أوضاعها وطرازها إلى حد كبير، كما أن أكثرها لا يرقى إلى المستوى الفني الذي بلغته التماثيل من قبل. وقد كثر عدد المثالين، وهم وأن لم يتمكنوا من الابداع كما أبدع أسلافهم، فقد احتفظوا بمهارة صناعية كبيرة ساعدتهم على تلبية مطالب عدد كبير من أفراد الطبقة الوسطى، ممن يسرت لهم وسائلهم اقامة تمثال أو أكثر في مقابرهم. ومن الأفراد من جمع في مقبرته بين تماثيل جيدة ورديئة معا، مما يدل على أن الرغبة في الاكثار من التماثيل كانت أقوى من تخير الجيد منها. ولم يكن يعني بصناعة العيون المرصعة، على عكس ما كأن عليه الأمر من قبل، إذ غدت تصنع من قطعة من المرمر المصري يركب فيها قرص من حجر أسود (صورة ١٨٦).

ومن أحسن تماثيل هذه الفترة وأكبرها تمثال «تي» (صورة ١٧٤)، ويمثل صاحبه بوجه لحيم ممتلئ، بيد أنه أقل روعة من تماثيل عظماء الأفراد في النصف الأول من هذه الأسرة. وتمثال تفر في المتحف المصري يمثله في صورة مثالية، بملامح جميلة ونسب رشيقة، وجسم يفور بالشباب والقوة (صورة ١٧٠). أما تمثال «خنوم حتپ» فهو أجمل تماثيل الأقزام (صورة ١٧٤)، إذ يمثل صاحبه بخصائصه الجثمانية في صدق واخلاص، فالرأس ضخم ممطوط، والجسم لحيم غليظ، والساقان قصيرتان شديدتان. وتماثيل الأميرة «مرسى عنخ» زوجة «وب ام نفرت»، تمثلها كذلك بوجه ممتلئ، وملامح جميلة مثالية، وجسم رشيق، أجيد

تشكيله (صورة ١٧٧). وقد عثر في سرداب «مترى» في سقارة على أحد عشر تمثالا من الخشب، يمثله أحدها في هيئة الكاتب في حجم كبير (١٧٨)، وتغشيه طبقة سميكة من الجص. ومن تماثيل «مثيثى» تمثال من الخشب في مدينة تكساس مغشي بالجص وعيناه مرصعتان بقطعة من المرمر المصري يتوسطها قرص من حجر قاتم (صورة ١٨٠)، وفي ملامح الوجه يقظة وانتباه وحيوية تختلف عما تنطق عنه وجوه تماثيل العهود السابقة وتشبه ما يتجلى في وجوه تماثيل الدولة الوسطى. ومن تماثيل الأطفال الهامة تمثال من خشب لطفل يضع سبابته اليمنى على شفته (صورة ١٧٩)، ويبدو جسمه رطبا غضا على خلاف أكثر تماثيل الأطفال وصورهم في الفن المصري، إذ اعتاد الفنان تمثيلهم كرجال في حجم صغير.

ومن التماثيل ما كأن ينحت في الأبواب الوهمية، من ذلك باب «تيتى» وقد نحت في مدخله تمثاله (صورة ١٨١)؛ وباب «تفر سشم پتاح»، نحت في جانبيه تمثالان يمثلانه واقفا، ومن فوق العتب تمثال نصفي له (صورة ١٨٢). ويرجع ذلك فيما يبدو إلى ما كأن يتصوره المصريون من أن صاحب المقبرة يخرج من قبره خلال هذا الباب ليتقبل ما يقدم له من قربان، ومهما يكن من أمر فالصلة واضحة بين هذه التماثيل وبين صور الميت على الباب الوهمي، وبينها وبين تماثيله التي كانت تودع في سرداب من وراء ذلك الباب. وقد أتاحت تماثيل الباب الوهمي تقديم القربان وأداء الطقوس أمام شكل مجسم لصاحب المقبرة مكين في مكانه لا يسهل انتزاعه منه.

مجموعات التماثيل

شاعت في الأسرة الخامسة مجموعات التماثيل التي تمثل رجلا وزوجه وحدهما أو مع واحد أو أكثر من أولادهما، وقد يكتفي في المجموعة بتمثيل

الأب أو الأم مع بعض الأولاد. وكانت مجموعات التماثيل تصنع من حجر الجير أو الجرانيت أو الخشب، وأكثرها يحاكي مجموعات التماثيل الملكية كمجموعة «چدفرع» (صورة ٩٤) ومجموعات «منكاورع» (صورة ١٠٥ – ١٠٨). وهي تدل في مجموعها على حسن ذوق في تأليف تماثيل كل مجموعة معا في وحدة متسقة محبوكة، كما تدل على أن المثال التزم في تمثيل الأشخاص أوضاعا معينة لم يتجاوزها، فقد مثل الرجل جالسا أو واقفا، والمرأة جالسة أو واقفة أو جاثية على ركبتيها، والابن واقفا دائما، والابنة واقفة أو جاثية. ولا تكاد تخلو مجموعة من تمثال الرجل، وهو يبدو دائما متحفظا معتد بنفسه، بينما يعبر باقي أفراد الأسرة عن تعلقهم به واعتمادهم عليه بتطويقهم اياه. وقد ساعد هذا كله على ابراز تمثال الرجل بما يجعله الشخص الرئيسي في المجموعة.

ويأتي تمثال الزوجة في المجموعة في مرتبة تالية بعد تمثال الرجل، فلها دون باقي أفراد الأسرة حق الجلوس بجانبه في بعض الأحيان، وإلا فهي تقف عادة إلى جانبه بحيث لا تتجاوز قامتها قامته، واقفا أو جالسا، حتى لا تبرز صورتها على صورته، وقد تجثو بجانب احدى ساقيه. ومع أن المثال كأن يحرص على تنسيق شخوص المجموعة معا في وحدة متسقة متآلفة، إلا أنه ليس ما يدعو إلى الظن بأن أوضاع هذه الشخوص قضت بها ضرورات فنية، وانما لابد أنها صدى الآداب السلوك التي كأن يقرها المجتمع المصري، والتي كأن ينصح بها الأدباء والحكماء، والتي ذكر طرفا منها «هيرودوت» في كتابه عن مصر، إذ قال إن الصغار كانوا إذا قابلوا الكبار أفسحوا لهم الطريق وتنحوا جانبا وإذا أقبل عليهم الكبار قاموا من مقاعدهم.

وأهم مجموعة للتماثيل هي مجموعة «آخى» (صورة ١٨٣)، وتمثله جالسا وزوجته وابنته تجثوان على الأرض بجانبي ساقيه تطوقانه بذراعيهما. وتمتاز

وجوههم جميعا بحلاوة ملامحها وما يسرى فيها من حيوية وشباب. وتنتمي إلى أواخر الأسرة الخامسة أو أوائل الأسرة السادسة مجموعة القزم «سنب» مع أسرته (صورة ١٨٤)، وهي تمثله بجسمه القصير الثقيل، ووجهه الذكي، ورأسه الكبير، وعنقه القصير، عاقدا ذراعيه على صدره وساقيه من تحته، وتجلس بجانبه امرأته، تطوقه بذراعها اليمنى، وتمس ذراعه القريبة منها بيسارها، ومن أمام المقعد يقف طفل وطفلة اكتمل بهما الاتساق والتوازن بين تمثالي الزوجين.

ومن مجموعات التماثيل ما يمثل الشخص الواحد مرتين أو ثلاثا (صورة ١٨٥)، تارة في وضع متماثل وهيئة واحدة، وتارة أخرى في أوضاع وهيئات مختلفة. وقد اختلف الرأي في الغرض منها، بيد أنه ليس ينبغي التفرقة بين هذه المجموعات وبين ما كأن يصنع لبعض الأشخاص من تماثيل فردية كثيرة، إذ لا تعدو تمثيل الشخص مرتين أو ثلاثا في قطعة حجر واحدة بدلا من تمثيله كل مرة في قطعة واحدة من الحجر، في وقت انتشرت فيه عادة الاكثار من تمثال صاحب المقبرة. ولا يبعد كذلك أن كانت للتماثيل المنحوتة في الصخر جنبا إلى جنب لشخص واحد (صورة ١١١) أثر في نشأة هذه المجموعات. على أية حال فهي صغيرة الحجم ولا تدل عادة على جهد فني كبير.

التماثيل المنحوتة في الصخر

ظلت بعض التماثيل تنحت في جدران المقابر المنحوتة في الصخر أو في واجهة بعض الأعمدة المربعة، وقد شاءت هذه التماثيل في جبانة هضبة الجيزة، وهي تمثل صاحب المقبرة واقفا عدة مرات في أغلب الأحيان وحده أو مع بعض أفراد أسرته.

تماثيل الكهنة

ومن التماثيل الهامة التي لا تمثل صاحب المقبرة أو أحدا من أسرته تماثيل بعض الكهنة تمثلهم يؤدون الطقوس الجنزية. وعلى رأس هـ ذه التماثيل تمثال الكاهن «كا ام قد» (صورة ١٨٦)، وقد عثر عليه مع بعض تماثيل للخدم في سرداب أحد عظماء الأفراد، وهو يمثل صاحبه جاثيا على ركبتيه ويداه في حجره احداهما فوق الأخرى، وصناعته ممتازة غير أن عينيه مرصعتان بقرص من سبج مثبت في قطعة من المرمر المصري. ومن هذا القبيل أيضا بضعة تماثيل لكهنة منحوتة في الصخر في احدى مقابر الجيزة تمثلهم في هيئة كتبة.

تماثيل الخدم

زاد في الأسرة الخامسة ما كأن يودع مع تمثال الميت في سردابه من تماثيل للخدم، تمثلهم يؤدون أعمالا مختلفة، منهم من يشوى اوزة أو يطبخ طعاما في قدر، أو يذبح ثورا مقيدا، أو يحمل متاعا (صورة ١٨٧)، أو يصقل جوف قدر أو ينظفه (صورة ١٨٨) أو يصنع قدورا (صورة ١٩٩). ومن النساء من تطحن الحب على مرهاكة من حجر (صورة ١٩٠)، أو تنخل الدقيق، كما أن من الرجال أو النساء من يعد الجعة (صورة ١٩١)، أو يطبخ الخبز (صورة ١٩٢) أو يعزف على الجنك. وكأن أغلب هذه التماثيل يصنع من حجر الجير، غير أن منها ما أصبح يصنع من خشب، وهي على اختلاف مادتها تتميز عادة بتحررها من بعض ما التزمته تماثيل أصحاب المقابر من قيود وتقاليد، إذ بينما يبدو هؤلاء في تماثيلهم في أوضاع رزينة، متحفظين في هيئاتهم وحركاتهم، يتخذ الخدم في تماثيلهم أوضاعا وحركات متنوعة، تتفق وما يقومون به من أعمال. ومن تماثيلهم ما نقشت عليه أسماؤهم بما كأن يجعلها في عقيدة المصريين وثيقة الصلة بأشخاص خدم صاحب المقبرة.

تماثيل الحيوان

بقى من تماثيل الحيوان من الدولة القديمة رءوس ضخمة لسباع، ومنها رأس في المتحف المصري من حجر الجرانيت، عثر عليه في معبد الملك «نيوسررع»، أبدع المثال فيه تمثيل خصائص الأسد الطبيعية في أفخم شكل وأبسط أسلوب، دون احتفال بالتفاصيل الدقيقة، وانه ليظن أنه كأن يستعمل ميزابا (صورة ١٩٣).

الفن في الأقاليم

أخذ عظماء الأفراد في الأقاليم يحفرون مقابرهم في سفح ما يكتنف أقاليمهم من ربي ونجاد، وقد كانوا يحلون جدرانها بالصور والمناظر المختلفة، وينحتون فيها التماثيل الجالسة والواقفة. ولا تكاد تختلف فيها موضوعات الصور والمناظر عنها في العاصمة، فمنها ما يمثل صاحب المقبرة وأسرته، ومنها ما يمثل صورا من الحياة اليومية كمناظر الزراعة وقطع الأشجار وصناعة المعادن والأثاث والقسي والحراب وبناء السفن. على أن الفنانين وأن كانوا قد انتهجوا فيها طراز منف إلا أن أعمالهم لا ترقى إلى المستوى الذي بلغه الفن في العاصمة، فمن النقوش ما تزدحم فيه الأشكال في غير تنسيق جميل، كما أن من الصور ما هو بسيط قليل التشكيل. ومع ذلك فمنها ما يدل على أن من صورها انما هو مبدعها لأول مرة، وبذلك كأن ضعف القدرة الفنية مدعاة لابتكار بعض الأشكال والتفاصيل، كصورة كلب يأكل اوزة تحت مقعد سيده، وكالأوضاع الحية في بعض مناظر الرقص.

الأسرة السادسة

٢٤٢٠ – ٢٢٨٠ ق.م

النقوش الملكية

لم يحفظ من نقوش ملوك أوائل الأسرة السادسة شيء كثير، فقد أتلف أغلب نقوش معبد الملك «تتي»، أول ملوك الأسرة السادسة، كما إنه لم يكشف بعد عن معابد «بى الأول» و «مرنرع»؛ بيد أن ما بقى من نقوش «تى» انما يدل على أنها سارت على تقاليد نقوش الأسرة الخامسة دون اختلاف جوهري. وهي وأن تكن في جملتها أحسن من أكثر نقوش الملك «أوناس» إلا أنها لا ترقى إلى المستوى الرفيع الذي بلغته نقوش أوائل الأسرة الخامسة. ومن هذه النقوش ما يمثل الآلهة، كما أن منها صورة للملك نفسه جالسا في رداء «عيد السد»، وكانت العين منها مرصعة على نحو ما كانت في بعض نقوش المعابد الجنزية في الأسرة الخامسة. وقد نقشت جدران غرف الدفن في هرم «تنى» بالنصوص الدينية والجنزية المختلفة التي تعرف بمتون الأهرام، ومن ثم وجدت هذه المتون سبيلها إلى غرف دفن الملكات في أهرامهن. ومما بقى من نقوش مقصورات الملكات ما يمثلهن في صحبة الملك والالهة «حتحور» او وهن يقدمن القرابين للآلهة، وهذه النقوش من صناعة متوسطة.

وأهم نقوش أواخر الأسرة السادسة نقوش المعبد الجنزي للملك «بى الثانى»، وقد هشمت كذلك، على أن ما تبقى منها يدل على أن من صورها ما يمثل صفوف الأسري بينما تسجل الالهة «سشات» الغنائم من الثيران والضأن والمعز. ومنها ما يصور مواكب حملة القرابين وشخوص الأقاليم، وصيد طيور

الماء وحيوان الصحراء، كما أن منها ما يمثل الملك يصرع زعيم أعدائه ومن ورائه أفراد أسرته يرفعون أيديهم راجين عفو الملك، وقد نقلت صورهم بتفاصيلها وأسماؤهم من نقوش الملك

«ساحورع» مما يثبت أن مثل هذا المنظر إنما كأن صورة رمزية. ومن صور ردهة القربان ما كأن يمثل الآلهة في صفوف متتابعة، بحيث تقع صور آلهة مصر العليا على الجدارين الجنوبي والغربي، وآلهة الوجه البحري على الجدارين الشمالي والشرقي، ومن دون ذلك مناظر ذبح الضحايا من الحيوان ثم صفوف طويلة من رجال البلاط أمام كل منهم اسمه وألقابه. وكانت تحلى جدران مقصورة القربان صورة الملك يجلس إلى مائدة تعلوها قائمة كبيرة للقربان (صورة ١٩٤) يتقدم نحوه حملة القرابين بالعطايا المختلفة (صورة ١٩٥). وكانت أعمدة المعبد تزدان بصورة الملك يحتضنه أحد الآلهة.

وتعد هذه النقوش آخر النقوش الجميلة في الدولة القديمة، وهي تبرز كثيرا من الخلفية، ويتميز بعضها ببراعة تكوين أشكاله، وحسن تنسيقها معا، ودقة تمثيل تفاصيلها، وجمال ألوانها مما يدل على أن «پيپى الثاني» استطاع أن يجمع لخدمته أبرع الفنانين في عهده، وأنه عرف كيف يشجعهم ويستحث مشاعرهم، فأخرجوا من الأعمال ما يكاد يضارع أحسن أعمال الدولة القديمة. ومع هذا فمن النقوش الأخرى لهذا الملك ما يدل على صناعة سيئة ونحت رديء.

نقوش مقابر الأفراد

خلف عظماء أفراد الأسرة السادسة عدة مقابر هامة، منها مقبرة كل من «مرروكا» و «كاجينى» و «نفر سشم پتاح» و«عنخ مع حور» وكلها في صقارة، و«يدو» و«قار» في الجيزة، و«سنفرو انشا تف» في دهشور. وتحلي جدران هذه المقابر الصور والمناظر المختلفة، وقد زادت موضوعاتها عن ذي

قبل، فكأن منها ما يمثل صاحب المقبرة يصور فصول السنة، أو جالسا على أريكة ومن أمامه زوجته تعزف على الجنك، كما كأن منها صور الباكيات النائحات وقد أضر ببعضهن الحزن والأسى، وصور الختان وحصار بعض المدن.

ومقبرة الوزير «مرروكا» هي أكبر مقابر الأفراد وأجملها من ذلك العهد، وتشمل عددا كبيرا من القاعات والدهاليز والمخازن، منها إحدى وعشرون قاعة للوزير، وست قاعات للزوجة، وخمس قاعات للابن. وتزدان جدرانها بكثير من الصور الجميلة الشائقة، ومنها ما يمثل «مرروكا» يصطاد طيور الماء بعصا الرماية، وتبدو رأسه فيها بوجه ممتلئ، وذقن دقيق وعنق غليظ، وشعر مستعار ذي خصل قصيرة؛ وفي خطوط الوجه أناقة ورقة (صورة ١٩٩). ومنها كذلك صورة لزوجته تقف إلى جانب ساقه تتشمم زهرة اللوتس (صورة ١٩٧). ومن الصور الفريدة ما يمثل «مرروكا» جالسا على أريكة وفي يمناه عصا وفي يساره « المذبة» ومن أمامه زوجته تعزف على الجنك، ومن تحت الأريكة أواني الدهون وصناديق الحلى (شكل ٦٦). ومنها صورة أخرى تمثله معتمدا على ولديه، بحيث تؤلف أشكالهم معا مجموعة متزنة متسقة (صورة ١٩٨)، وقد قلدها أحد الفنانين في احدى مقابر مير، شمالي أسيوط، غير أنه صور الولدين في حجم صغير فأتلف ما في الصورة من اتساق جميل.



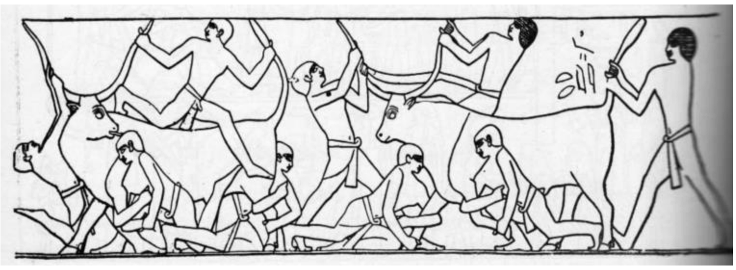
شكل ٦٦ – « مرروكا » يستمع إلى عزف زوجته – صقارة

ومن النقوش أيضا ما يمثل صيد أفراس النهر (صورة ١٩٩)، وفيها يرى قاربان خفيفان من البردي في كل منهما ثلاثة رجال، يدفعه أحدهم بمردى، بينما يطعن كل من الآخرين أحد أفراس النهر بخطاف في إحدى يديه، وفي الأخرى حبال يجره بها. ويؤلف القاربان بمن فيهما صورتين متقابلتين متماثلتين إلى حد بعيد عن يمين ويسار أفراس النهر، على أن الشخص الذي يحرك كل زورق يختلف عن زميله في حركة ذراعيه وساقيه مما يخفف من حدة التماثل. وبين القاربين ثلاثة أفراس نهر أحسن تأليفها معا، كل منها فاغر فاه من شدة ما أصابه من جراح؛ ومن ورائها جميعا أعشاب ماء تأوي اليها ضفادع وجنادب (صورة ٢٠١). والمنظر في مجموعه عامر بالحركة والحياة، في حين يزخر شريط الماء من أسفله بأنواع مختلفة من الأسماك، أتقن الفنان رسمها وتصوير خصائصها في خطوط عامة بسيطة.

ومن المناظر ما يصور ثيرانا تجمع حول كل ثور منها عدة رجال يحاولون

طرحه على الأرض، فمنهم من يشده من قرنه أو ذيله، ومنهم من يجذبه من ساقه، أو يشده بحبل، ويكاد كل شخص يختلف عن غيره في وضعه وحركته، حتى أن الصورة لتموج كلها بالحركة والنشاط (شكل ٦٧).

وتحلى بعض الجدران مواكب مقدمي القرابين يحملون زهرا وخضرا وفاكهة وطيرا وحيوانا، وقد مثلت ألوان في حجم صغير جدا، ومنها غزال يلوي رأسه إلى وراء، وعجل يقفز من فوق ظهر عجل آخر (صورة ٢٠٠). ومن حملة القرابين من يقرب مجموعة من الأوز رسمها الفنان في شكل زخرفي جميل، وقد عنى بتمثيل رؤوسها في أوضاع مختلفة (صورة ٢٠٢). ومن المناظر ما يصور صيد حيوانات الصحراء، تهاجم فيها كلاب الصيد ظباء تطلق لسيقانها العنان، فينقلب بعضها على ظهره، بينما يهجم سبع على ثور (شكل ٦٨). وقد مثلت كثبان الرمال بخط متموج تنمو فيه أنواع من نبات الصحراء، ثم من دون ذلك خط مستقيم.



شكل ٩٧ – طرح الضحايا من الحيوان – من مقبرة «مرروكا» في صقارة

ومن الصور كذلك ما يمثل رجالا ونساء أضرّ بهم الحزن على الميت حتى أن منهم من يسقط على الأرض فيسنده بعض أترابه (شكل ٦٩).



شكل ٦٨ – صيد الحيوان – من مقبرة «مرروكا»



شكل ٦٩ – رجال ونساء أعياهم الحزن والآسى به من مقبرة « عنخ مع حور)) في صقارة

ومن المناظر الفريدة في مقبرة «عنخ مع حور» منظر الختان، وفيه يعتمد شاب بإحدى يديه على رأس الخاتن القابع على الأرض، بينما يمسك رجل آخر صبيا يرفع يديه قبالة وجهه من ألم ما يجد. ومن مناظر هـ ذه المقبرة أيضا منظر رقص تبدو فيه الراقصات في أوضاع جديدة، إذ ينحنين كثيرا إلى وراء مطوحات احدى أقدامهن في الهواء (صورة ٢٠٣).



شكل ٧٠ – حصار مدينة – من مقبرة «كا أم حست» في صقارة

وفي مقبرة «كا ايرر» جنوبي الهرم المدرج، صورة طريفة لميزان قائمه على شكل فتاة عارية رسم جسمها من أمام على غير ما اعتاد الفنان المصري، أما رأسها وقدماها فمن الجانب (صورة ٢٠٤).

وتنتمي مقبرة «كا ام حست» في ص قارة فيما يبدو إلى الأسرة السادسة، ومن مناظرها منظر حصار مدينة، اعتصم فيها النساء والرجال والحيوان، في حين أخذ المصريون يتسلقون أسوارها بسلم ذي عجلتين وفي أيديهم البلط (شكل ٧٠). وقد رسمت أسوار المدينة من أعلى، بينما صور الأشخاص والحيوان في صفوف متتالية، وهكذا يجمع هذا المنظر بين وجهتي نظر مختلفتين، وهو أمر مألوف في الفن المصري. وفي الزاوية السفلى إلى اليسار مغار يهرع اليه

شخص وهو يجذب معه صبيا؛ ومن فوق ذلك رجلان يسوقان ماشية إلى داخل مغار آخر هربا من ويلات القتال.

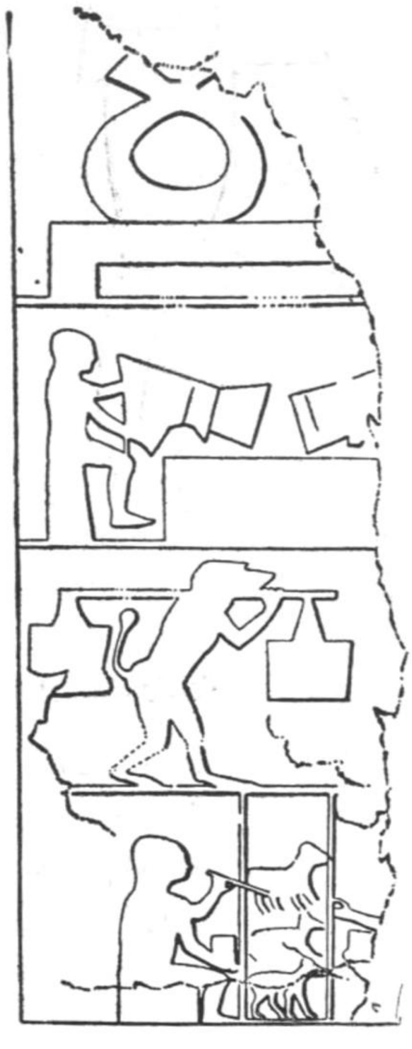
ومن مقابر الأسرة السادسة ما أصبحت تسجل على جدران غرف الدفن فيها قوائم القربان وصور الأطعمة والحلي والأثاث الجنزى (صورة ٢٠٥) وبعض مناظر الحياة اليومية كالرقص وطبخ الطعام. ومن هذه الصور ما يمثل صاحب المقبرة جالسا إلى المائدة، على أن من غرف الدفن ما تخلو جدرانها من صورة صاحبها اكتفاء به فيها. وليس من شك في أن ضعف الأمن والاعتداء على المقابر قد دفع بأصحابها إلى تصوير بعض المناظر على جدران غرفة الدفن ذاتها، يرجون أن يجدوا فيها ما يعوضهم عن فقد المناظر والصور التي تحلى جدران الجزء المبني فوق سطح الأرض من قبورهم، أن اغتصبت أو سرقت أحجارها.

ومهما يكن من أمر، فلا مراء في أن نقوش الأسرة السادسة، وأن كانت في مجموعها لا تبلغ ما بلغته نقوش الأسرة الخامسة من دقة وأناقة وصدق تمثيل، فهي تمتاز بتنوع موضوعاتها وتحررها من كثير من القيود التي كأن الفنان يلتزمها من قبل، فازدادت فيها الحركة وقل التماثل الموحد في الأوضاع والحركات، وهو ما يتجلى بوضوح في مناظر الرقص والصيد ومواكب حملة القرابين.

النقش في الأقاليم

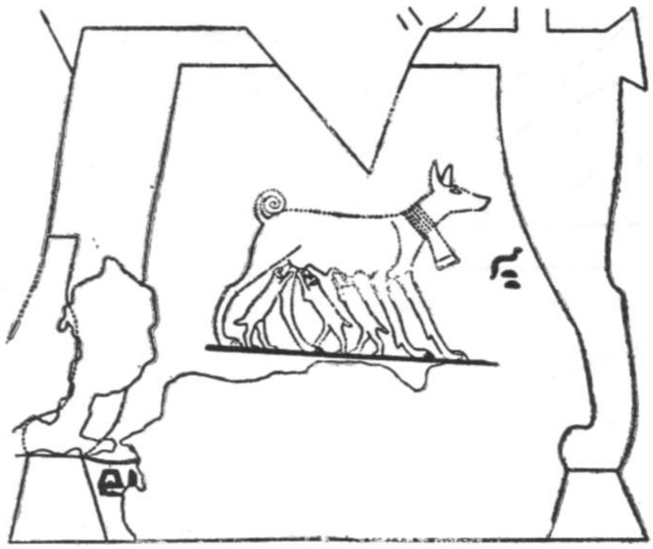
ظل الحكام وعظماء الأفراد في الأقاليم يحفرون مقابرهم في الصخر في أماكن ممتازة تشرف منها على جزء كبير من الوادي، وقد مكث الفنانون يأخذون بتقاليد منف الفنية، بيد أنه كأن يصاحب ذلك في كثير من الأحيان انحطاط في القدرة الفنية وميل لرسم الأشكال في اقتضاب، وهو ما يتجلى في

نقوش المقابر في دشاشة وزاوية الميتين والشيخ سعيد وبعض المقابر في مير ودير الجبراوي وغيرهما. على أنه يعوض عن الضعف الفني في بعض الحالات بعض الصور الطريفة وبعض التفاصيل الشائقة كصورة رجلين يصوران حيوانات (شكل ٧١) وصورة كلبة ترضع صغارها تحت مقعد صاحبها (شكل ٧٢). ومن الصور الطريقة الشهيرة صورة حصار مدينة في احدى مقابر دشاشة (شكل ٧٣)، وترى فيها النساء تضمد الجرحى من داخل المدينة المحاصرة، بينما ينصت أحد السكان إلى صوت نقب الأسوار؛ فاذا بلغ الزعيم خبر تقدم الجيش المهاجم راح يشد شعره بأسا وقنوطا. وفي خارج المدينة يحتدم القتال، ويقتاد الأسرى موثقين بالحبال، وقد أحتمل جندي على كتفه صبية أسرها.



شكل ٧١ – مصوران يصوران الحيوان – من مقبرة «نى عنخ پيى» في زاوية الميتين

على أن انحطاط الفن لم يكن يشمل جميع الأقاليم، إذ يبدو أن حكام دندرة قد استطاعوا أن يسلكوا في خدمتهم فنانين أكفاء أجادوا رسم الأشكال وتنسيقها معا.



شكل ٧٢ –كلبة ترضع صغارها تحت مقعد صاحبها - من مقبرة « زاو » في دير الجبراوى

تماثيل الملوك والآلهة

لم يحفظ الملوك الأسرة السادسة غير تماثيل قليلة على رأسها تمثال صغير من حجر الجرانيت الأحمر ينسب إلى الملك «تنى»، وهو يمثله واقفا بتاج الصعيد، وبملامح جافية، ووجنتين ممتلئتين، وأنف ضخم، وفم واسع، وأذنين كبيرتين؛ وعنق غليظ (صورة ٢٠٦)؛ على أن المثال أجاد تمثيل عضلات الذراع وعظام الركبة، كما أحسن صقل سطوح التمثال. ومما حفظ للملك «بى الأول» تمثالان، أحدهما من المرمر المصري (صورة ٢٠٧)، ويمثله جالسا متشحا برداء «عيد السد» وفي يديه المحجن و«المذبة»، وعلى ظهر الكرسي صقر يعلو اسم الملك، ويختلف في وضعه عن وضع الصقر الذي ينشر جناحيه خلف رأس الملك «خفرع» (صورتا ٩٧، ٩٨). ويتميز تمثال «ببى» هذا بتحرر ساقيه اذلا يربطهما بالمقعد شيء. أما التمثال الثاني فمن الأردواز، ويمثل الملك

راكعا يقدم قدرين، وهو أقدم مثل من نوعه، والذراعان متحررتان عن الجسد، وفي وجهه يقظة وانتباه (صورة ٢٠٨). ولزوجة «بى الأول» تمثال من المرمر المصري يمثلها جالسة وعلى حجرها ابنها «پيى الثانى»، ويصوره تمثاله في هيئة رجل مكتمل الشباب ولكن في حجم ص غير (صورة ٢٠٩).

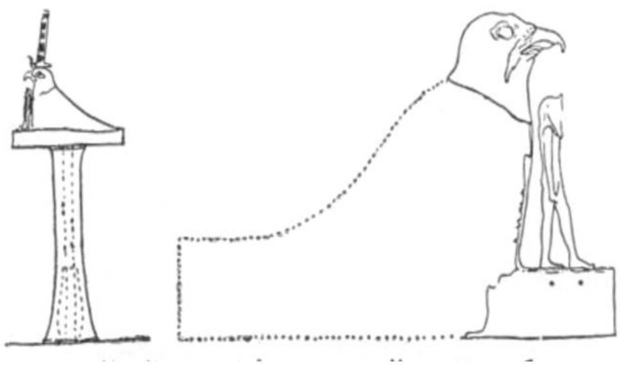


شكل ٧٣ – حصار مدينة – من مقبرة «بنتى» في دشاشة

على أن أهم تماثيل ملوك الأسرة السادسة تمثالان من النحاس كانت تجمعهما معا قاعدة واحدة، وقد عثر عليهما في معبد الكوم الأحمر (هيراكرو پولس). ويمثل أحدهما «پى الأول» في حجم أكبر قليلا من الحجم الطبيعي، مادا يسراه إلى أمام ومرخياً ذراعه اليمنى إلى جانبه، وقد انتزع من هامته التاج الذي كانت تزدان به، وضاعت صفائح الذهب التي كانت تغشى النقبة (صورة ٢١٠)، وهو يتميز بحلاوة ملامح وجهه (صورة ٢١١) ورشاقة قامته. أما التمثال الصغير، فمن الباحثين من ذهب إلى أنه يمثل كذلك «پيى الأول» في سن صغيرة، ومنهم من رأى انه انما يمثل ابنه «مرنرع» وهو الأرجح فيما يظن، ويمتاز بما يتمثل في صفحة وجهه من غبطة وصباحة (صورة ٢١٢)، ويزيد في حيوية وجه كل من التمثالين أن العينين مرصعتان بقرص من حجر قاتم مركب في

بياض العين. ومع ذلك كله فأن قيمتهما الفنية لا تسمو إلى ما للقطع الممتازة من الأسرة الرابعة أو الخامسة من المستوى الفني الرفيع، وقد يرجع بعض ذلك إلى ما يعلوهما من زنجار أتلف ملاسة سطوحهما وحسن تشكيلهما، بيد أنهما يدلان على كفاية صناعية بارعة، ويغلب على الظن أنهما صنعا بطرق ألواح النحاس على قالب منحوت من الخشب، وقد ثبتت الألواح في الخشب بمسامير من نحاس.

ومن بدائع ما ينسب للأسرة السادسة من أعمال النحت رأس صقر، عثر عليه كذلك في معبد الكوم الأحمر، وقد صنع من صفحة واحدة من الذهب، وتعلوه ريشتان عاليتان، كما يمر به قضيب من سبج يؤلف طرفاه العينين، أحسن صقلهما (صورة ٢١٣). وعلى روعة هذا الرأس ودقة تمثيل خصائصه الجوهرية فهو يتميز ببساطة سطوحه وقلة تفاصيله، كما يمتاز بكمال صنعه، وفي ذلك ما يدل على براعة فائقة في صوغ الذهب وابراز ما له من جمال طبيعي. وقد كأن جسم الصقر من نحاس ومن أمامه تمثال ص غير لملك من نحاس أيضا غير أن الزنجار أتلفهما (شكل ٧٤).



شكل ٧٤ – الصقر ومن أمامه تمثال ملك

وفي المتحف المصري تمثال صغير للملك «ببي الثاني» من المرمر المصري يمثله طفلا جالسا القرفصاء وأصبعه على فمه، عاريا إلا من عصابة حابكة حول رأسه، ويظن أنه يمثله في هيئة «حورس الطفل» (حربوقراط).

تماثيل الأفراد

من أهم تماثيل أفراد الأسرة السادسة تمثال رئيس أطباء القصر «نى عنخ رع» (صورة ٢١٤)، ويمثله جالسا على الأرض ناصبا ساقه اليسرى وملصقا قدمه اليمنى بقدمه اليسرى في وضع غير عادي دعا إلى الظن بأنها مريضة، أو أن المثال انما أراد تمثيل لحظة معينة قبل أن يجمع الرجل ساقيه من تحته، بيد أنه لا يبعد أن يكون المقصود تمثيل جلسة خاصة تميل فيها احدى الساقين قليلا إلى الجانب ويمسكها في مكأنها إطار النقية. على أية حال لقد أجاد المثال تمثيل ملامح الوجه كما أجاد تمثيل اليدين والقدمين.

ومن قطع النحت الممتازة أيضا الجزء العلوي من تمثال «ورخو» (صورة ٢١٥)، وقد أبدع المثال تمثيل قسمات الوجه العريض القوى، الذي يشف عما وراءه من عظام بما يوحي بأنه تقيد إلى حد بعيد بصورة صاحب التمثال، حتى ليقع فيروعنا أننا أمام صورة شخصية دقيقة. وينسب للأسرة السادسة كذلك تمثال جميل لأسير في ثلاثة أرباع حجمه الطبيعي، يمثله راكعا على ركبتيه وجسمه مائل قليلا إلى أمام وذراعاه مقيدتان خلف ظهره (صورة ٢١٦). وهو يرتدى نقبة بسيطة حابكة على جسده، ويظن أنه يمثل أحد بدو الصحراء الشرقية. وقد نحتت قسمات الوجه بعناية كبيرة حتى انها لتنم عما وراءها من عظام، وتطوف بالفم ذي الشفتين اللحيمتين كسرة عميقة، والعينان واسعتان.

على أن أغلب تماثيل الأفراد من الأسرة السادسة المصنوعة من الحجر من صناعة غير جيدة، فمنها ما تجحظ فيه العينان، وتطول القامة وخاصة في تماثيل

الأقاليم، وهي تمثل أصحابها في الغالب بنسب سيئة، وملامح جافية، وأعناق قصيرة، لا تكاد تتحرر في بعضها الرؤوس عن الأجساد. وقد زاد في نفس الوقت عدد التماثيل التي كانت تقام في غرفة الدفن، حتى أن من الأفراد من عثر له في غرفة دفنه على ثلاثين تمثالا. وشاعت كذلك صناعة التماثيل من الخشب، وهي تتميز بنحافتها واستطالتها، وبعضها من حجم كبير، على أن منها ما يدل على صناعة لا بأس بها.

وتمتاز بعض المقابر الصخرية بما نحت في جدرانها من صفوف التماثيل، وقد نحت في أسفل الباب الوهمي في مقبرة « يدو) تمثال نصفي يمثل صاحب المقبرة وكأنه صاعد من قبره باسطا يديه ليتلقى ما يوضع فيهما من قربان (صورة ٢١٧).

تماثيل الخدم

أخذت تماثيل الخدم تكثر ويزداد عددها على تماثيل صاحب المقبرة، كما طفقت الأعمال التي يقومون بها تختلف وتتنوع، فكأن منها ما يمثل قزما يحمل قدورا، أو نساء يحملن فوق رؤوسهن منتجات الضياع، كما كأن منها من يعزق الأرض، أو ما يمثل صبيا يقفز فوق ظهر زميله. وأغلب هذه التماثيل من صناعة عادية، إذ كأن الغرض منها ما تمثله من أعمال لفائدة الميت فلم يعن كثيرا بصنعها.

خاتمة

يدل مجموع ما حفظ من آثار فنون مصر فيما قبل عهد الأسرات وفي عهد الدولة القديمة على تطور ملحوظ في القدرة الفنية بلغ مستوى رفيعا في مستهل العصر التاريخي. وقد تعاونت عوامل مختلفة في خلق طابع خاص للفنون المصرية اكتملت له صفاته وخصائصه في أوائل الدولة القديمة، وتميزت به مصر دون سائر الأمم والشعوب، بيد أنه في حدود هذا الطابع العام أحدث الفنانون المصريون من الطرز ما يتفق وروح كل عصر، حتى ليكاد يكون لكل أسرة طرازها الخاص الذي ينم عنها. ففي فنون الأسرة الثالثة أناقة ودقة ورهافة، في حين تتمثل معاني العظمة والقداسة والجلال، والقوة والجبروت أقوى ما تكون في فنون الأسرة الرابعة، ومظاهر البشر والدماثة والرفاهة في فنون الأسرة الخامسة.

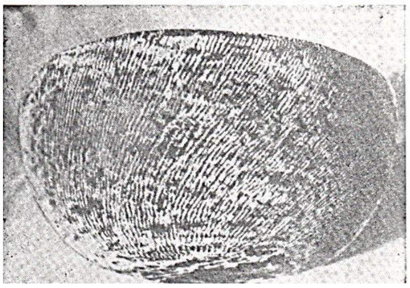
وتؤلف جميع فنون كل عصر أو أسرة وحدة متسقة متألفة، بما يشهد حقا بأنها جميعا انما كانت تعبر عن روح واحدة، وتنطق عن أحاسيس مشتركة، ومشاعر متجاوبة. فصور الأسرة الثالثة ونقوشها وتماثيلها تنسجم معا أتم ما يكون الانسجام، كما أنها تتسق وعمارة ذلك العهد أحسن ما يكون الاتساق. وتماثيل الأسرة الرابعة ونقوشها وعمائرها تجمعهما معا أيضا أواصر قوية تؤلف بينها، فلا يند أحدها عن غيره، ولا ينفر بعضها من بعض، وكذلك الأمر في نقوش الأسرة الخامسة وتماثيلها وعمائرها.

وليس أدل على ذلك من أنه لو اجتمعت مثلا بعض نقوش «زوسر» أو تمثاله مع بعض مباني الأسرة الرابعة لند كل منها عن الآخر، ولا نفرط عقد ذلك الاتساق الذي يجمع بين نقوش «زوسر» وتماثيله وعمارته، إذ أن دقة نقوش هذا الملك انما تتسق أكمل ما يمكن وما يتمثل في تمثاله من رشاقة وأناقة، وتتفق أحسن ما يكون الاتفاق مع تكسر عمارة الهرم المدرج ومبانيه وصغر أحجارها وما يحليها من زخارف،

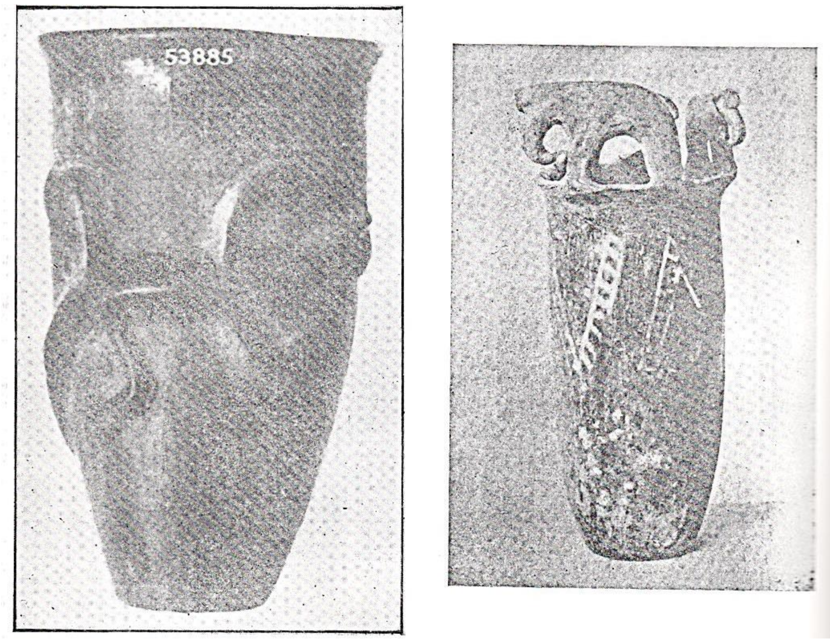
كما تتفق وما أنشئ فيها من أساطين مقناة أو في هيئة حزمة من الأغصان. ولو أمكن كذلك اقامة أحد تماثيل «خفرع» في أحضان مباني «زوسر» لذهب التكامل والانسجام اللذان يجمعان بين تماثيل ذلك الملك، التي تتجلى في ملامحها وهيئتها أسمى معاني العظمة والجلال، وبين مبانيه التي تتميز باستقامة خطوطها وبساطتها وقوتها معا. ولا يختلف الأمر عن ذلك أيضا إذا تصورنا أن نقوش الأسرة الخامسة بما تنم عليه من بهجة وبشر تحلى جدران معبد الوادي للملك «خفرع»، أو أن بعض تماثيل تلك الأسرة بما يتجلى في وجوهها من غبطة ورضاء تقوم في ربوع ذلك المعبد الذي أغناه عن كل زخرف استقامة خطوطه، وضخامة أحجاره، وجودة صقلها، واختلاف ألوانها، وما لذلك كله في النفس من روعة وجلال.

هذه الوحدة الوطيدة بين فنون كل فترة دليل ناهض على أن هذه الفنون انما هي صورة صادقة لإيحاءات كل عصر وأهدافه، وأن الرسام والمصور والمثال والبناء انما كانوا جميعا يستقون من معين واحد يستمد موارده من طبيعة المصريين ومشاعرهم وعقائدهم، ومن البيئة التي أظلتهم، فجاءت أعمالهم أصيلة تعبر عما ساد أزمنتهم من أحاسيس وتصورات وأفكار. وإذ كانت أعمالهم قد نبعت من نفوسهم فقد بلغوا فيها غاية الكمال على اختلاف طرزها وأساليبها، بما كفل لها الخلود في كل وقت وزمان. وهم وأن كانوا لم يوقعوا بأسمائهم على أعمالهم بما كأن يضمن لها الخلود، فقد خلدت آثارهم الفنية اسم مصر إلى الأبد، وما ينبغي أن ينسى لهم هذا الصنيع.

ملحق صور

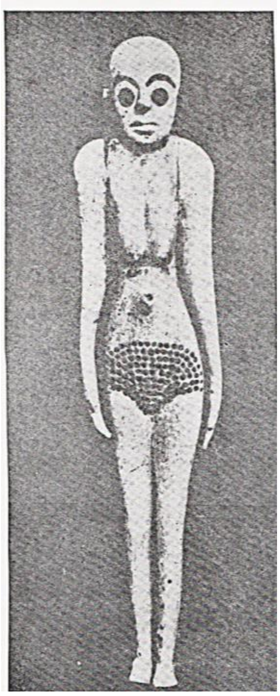


١ – صحفة تحليها تموجات دقيقة – البدارى

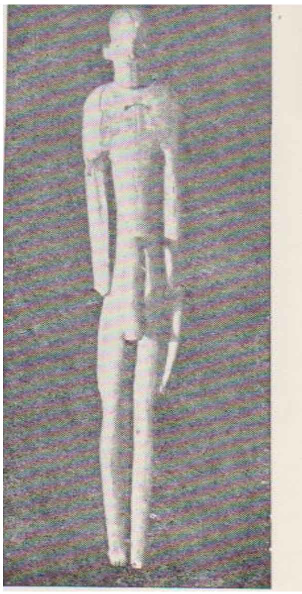


٢– إناءان تحليهما حيوانات مجسمة – نقادة الأولى

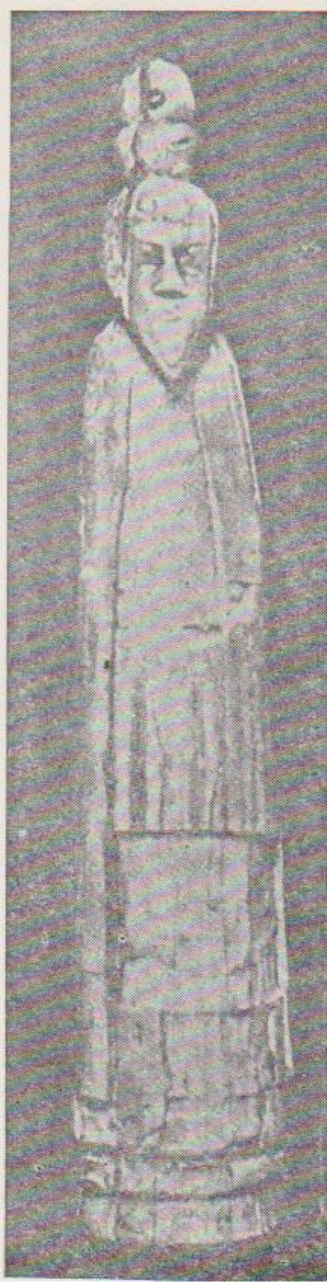
صورة (١)



٣ – جارية من عاج في متحف بروكلن – نقادة الأولى



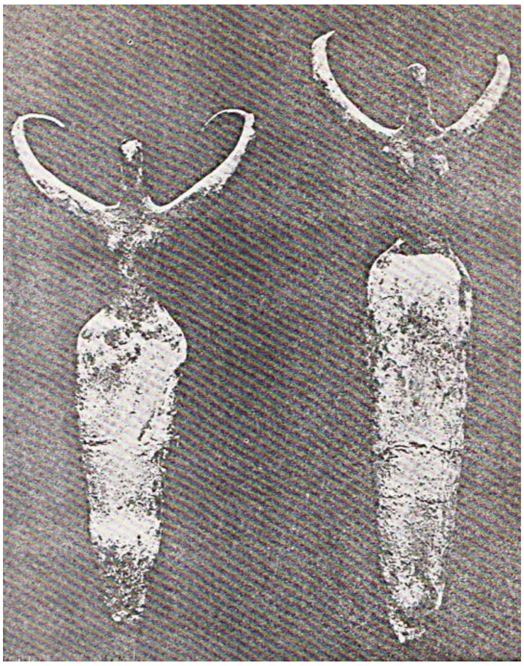
٤ – رجل من عاج - نقادة الأولى



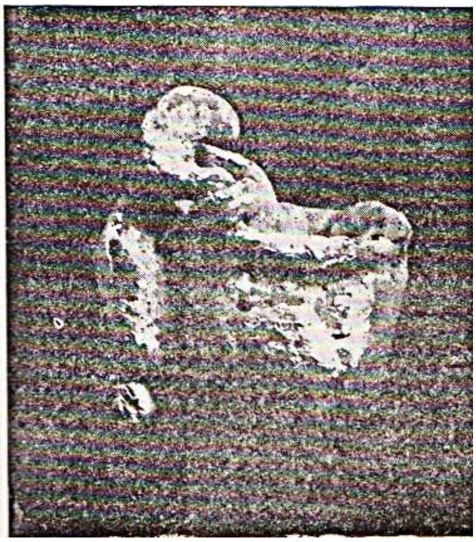
٥ – ناب برأس رجل – نقادة الأولى



٦ – تمثال من صلصال حول عود من نبات – نقادة الأولى



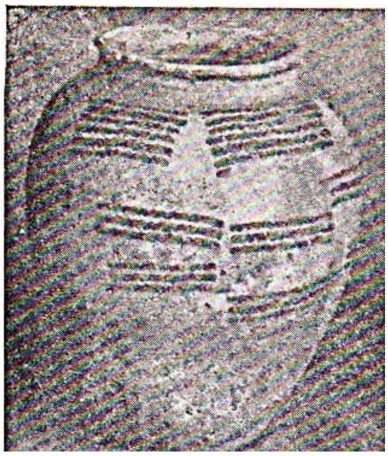
٧ – جاريتان من صلصال محروق في متحف بروكلن – نقادة الأولى



٨ – امرأة أمام دن – المتحف المصري



٩ – جارية في دن – برلين



١٠ – قدر محلاة بخطوط متموجة - نقادة الثانية



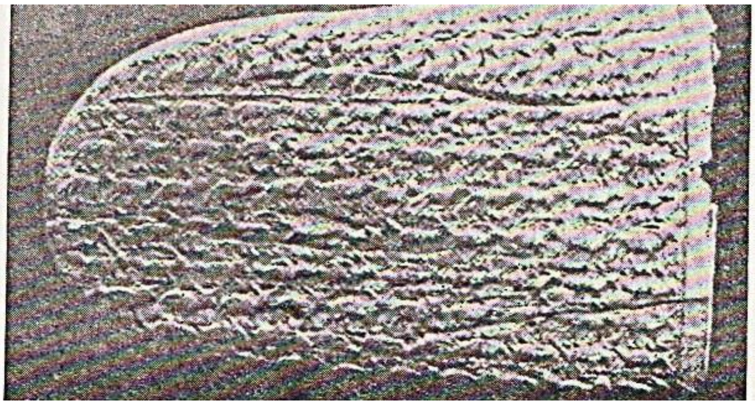
١١ – خطوط حلزونية تحلى قدرا - نقادة الثانية



١٢ – صور من أحد الجدران من الكرم الأحمر



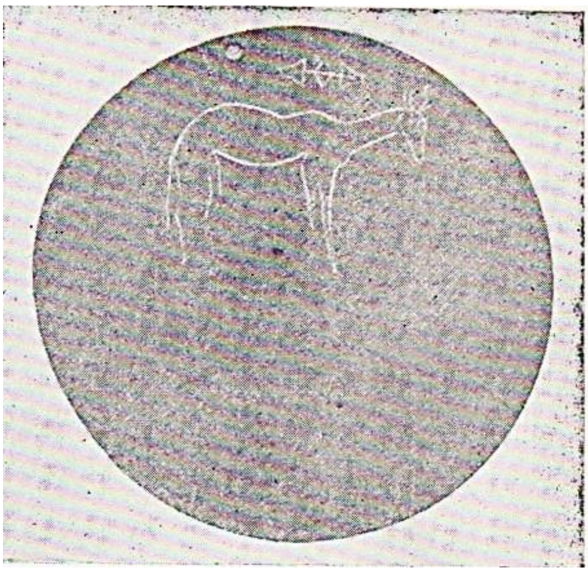
١٣ – مشط تحليه صفوف من صور الحيوان



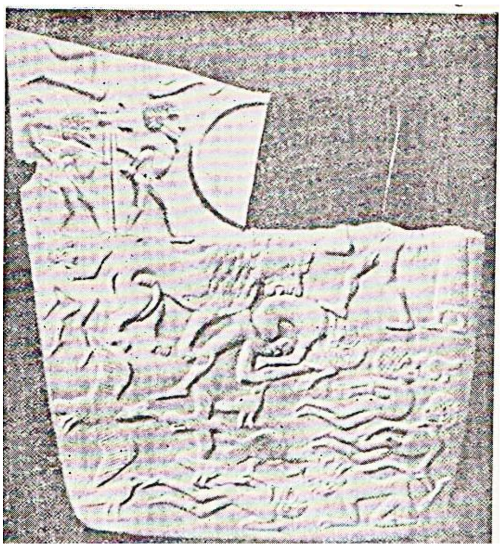
١٤ – مقبض سكين من عاج تزين صفحتيه صور الحيوان – بروكلن



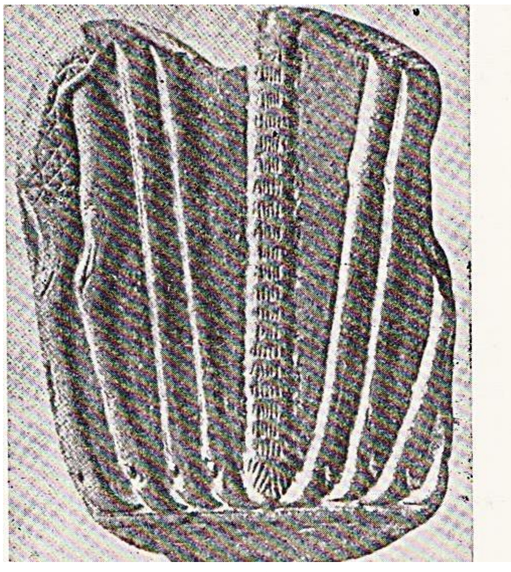
١٥ – مقبض سكين جبل العركي – اللوفر



١٦ – صلاية عليها صورة تيتل – المتحف المصري



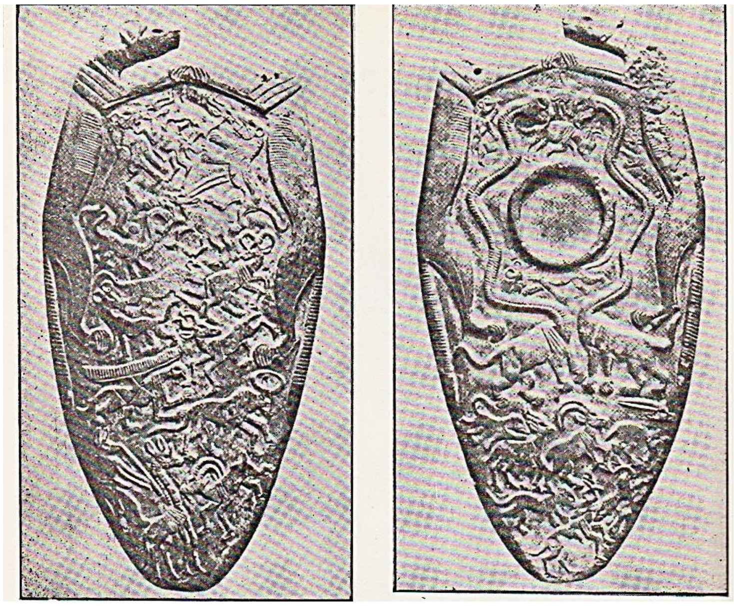
١٧ – صلاية ساحة القتال – المتحف البريطاني ومتحف أشموليان



١٨ – صلاية تحليها زرافتان تكتنفان جذع نخلة باسقة – برلين



١٩ – صلاية الثور – اللوفر



٢٠ – صلاية الكوم الأحمر الصغرى – متحف أشموليان



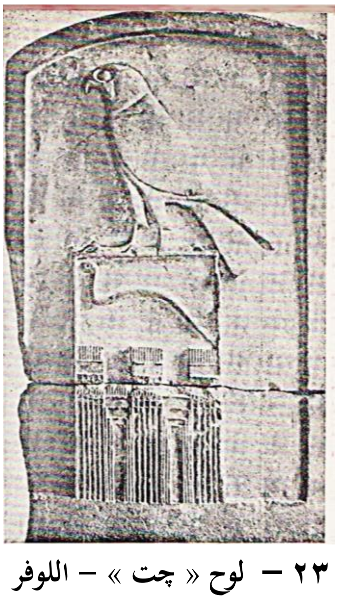
٢١ – صلاية الأسلاب – المتحف المصري



٢٢ – أ صلابة « نعرمر » المتحف المصري



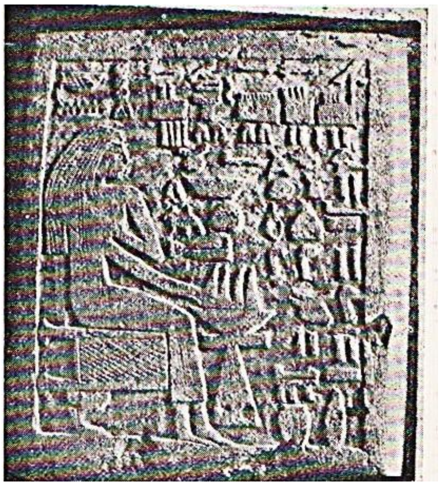
٢٢ – ب صلاية « نعرمر » المتحف المصري



٢٣ – لوح « چت » – اللوفر



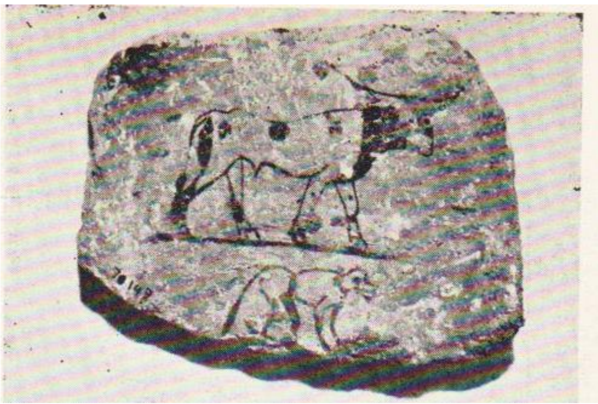
٢٤ – لوح «سابف» – المتحف المصري



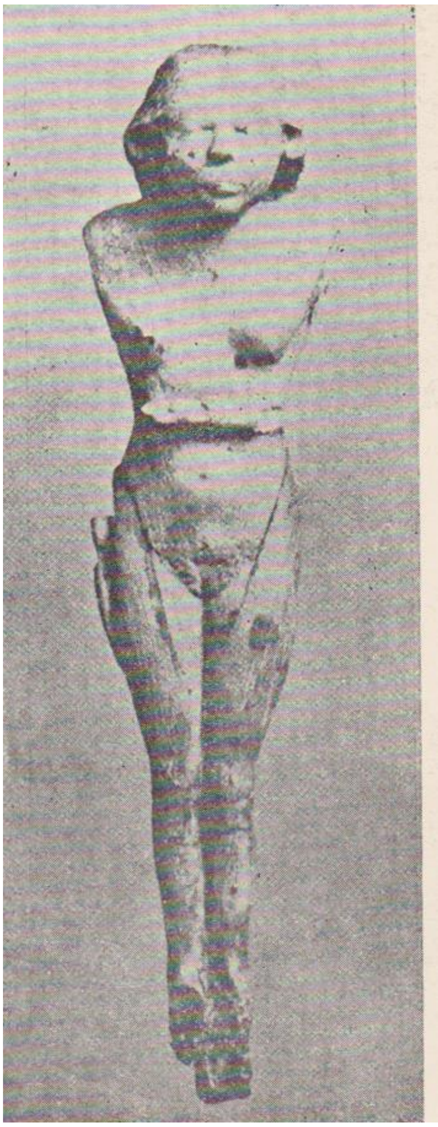
٢٥ – لوح سيدة تجلس إلى مائدة – من حلوان



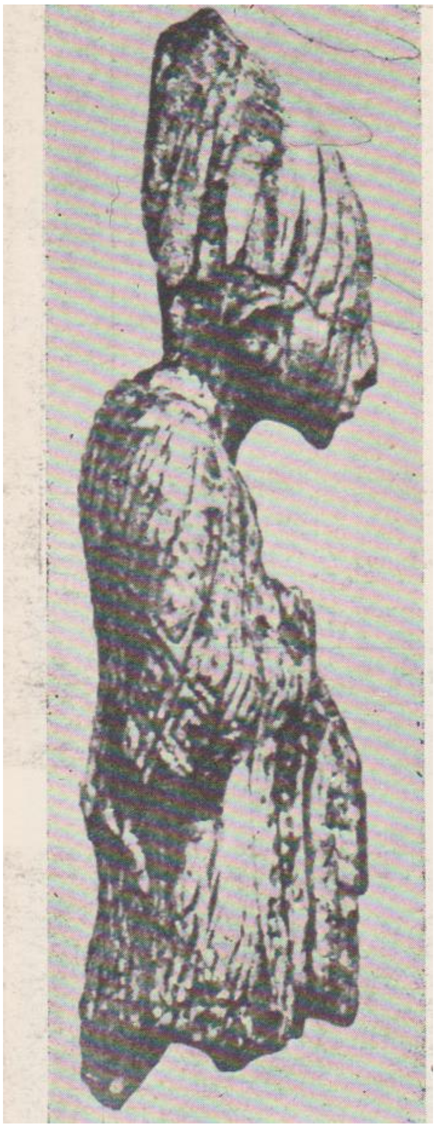
٢٦ – قرص مرصع بأحجار ملونة – المتحف المصري



٢٧ – لخفة عليها صورة ثور و قرد المتحف المصري



٢٨ – جارية من عاج – اللوفر



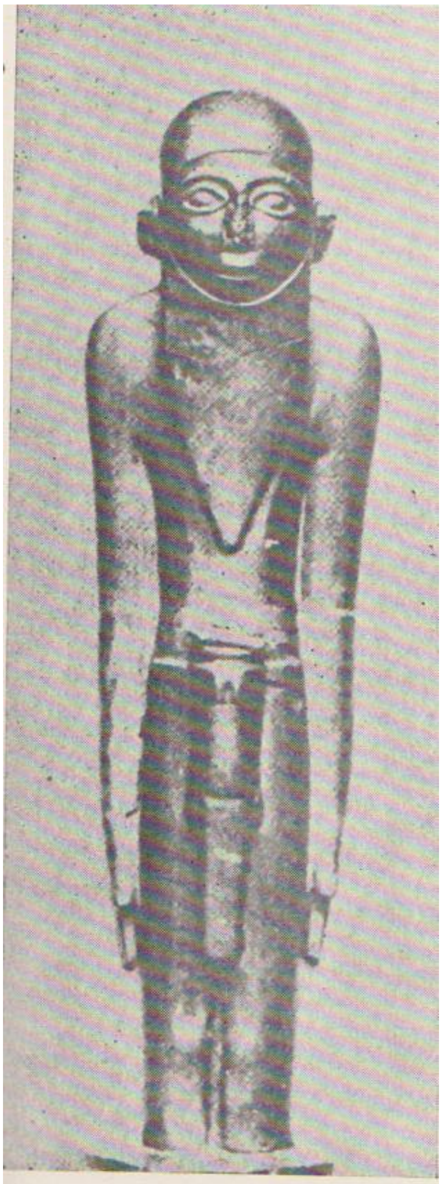
٢٩ – ملك من عاج – المتحف البريطاني



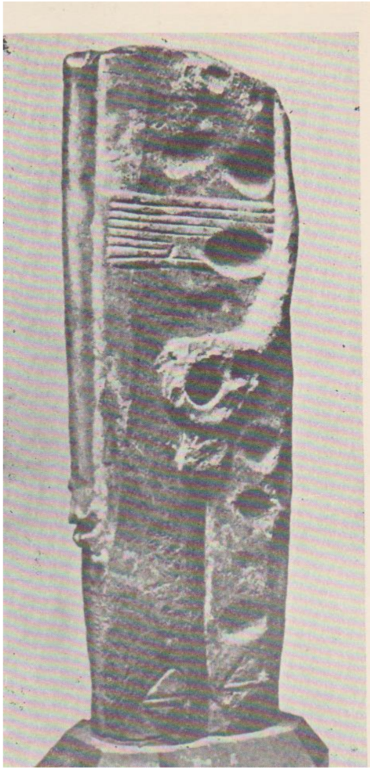
٣٠ – امرأة من عاج تحمل طفلها المتحف البريطاني



٣١ – امرأة من اللازورد – متحف أشموليان



٣٢ – رجل من حجر اسود قاتم – متحف أشموليان



٣٣ – "مين" اله الإخصاب – متحف أشموليان



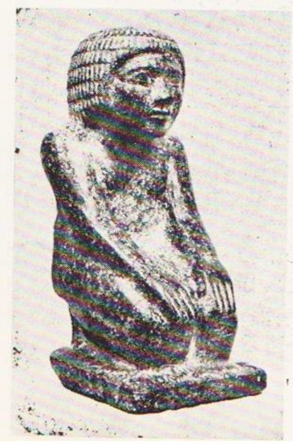
ثور وضبع من نقوش أحد تماثيل الإله "مين"



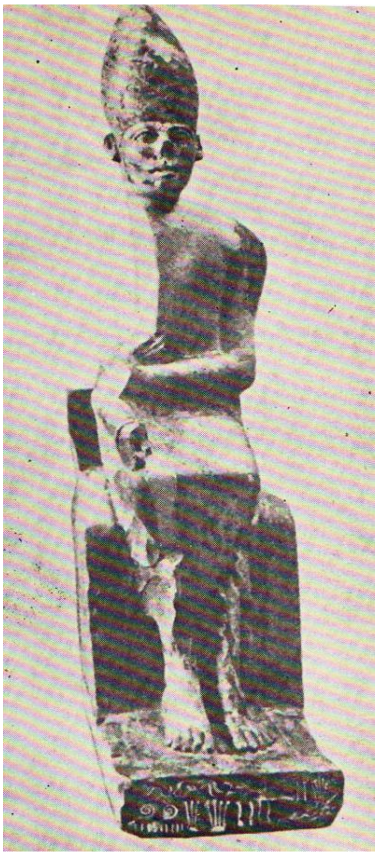
٣٤ - رجل رائع من حجر الجير - المتحف المصري



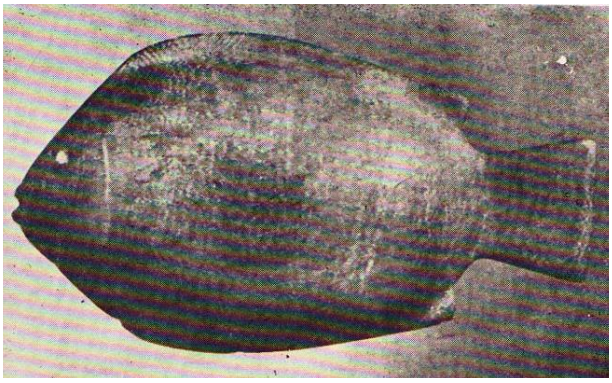
٣٥ - نجران باب من حجر صلد في هيئة أسير - فيلادلفيا


٣٦ – كامن راكع من حجر الجرانيت الوردي – المتحف المصري

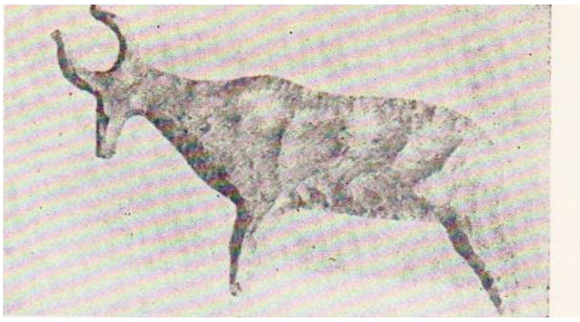

٣٧ – "خع سخم" من حجر الشست ـ المتحف المصري



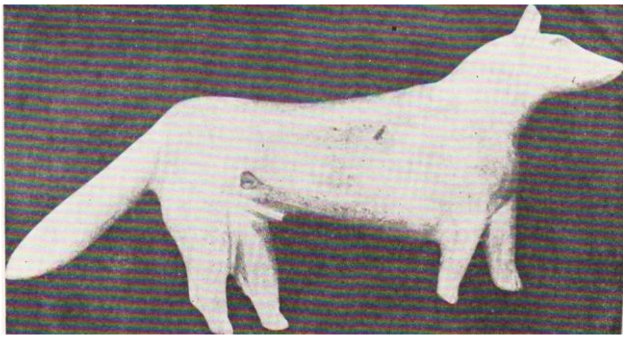
٣٨ – "خع سخم" من حجر الشست - المتحف المصري



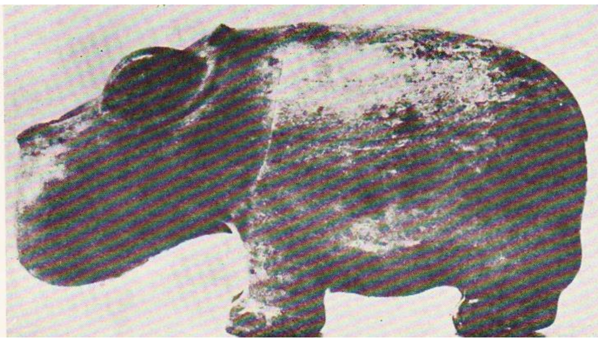
٣٩ – إناء عطر على شكل سمكة – برلين



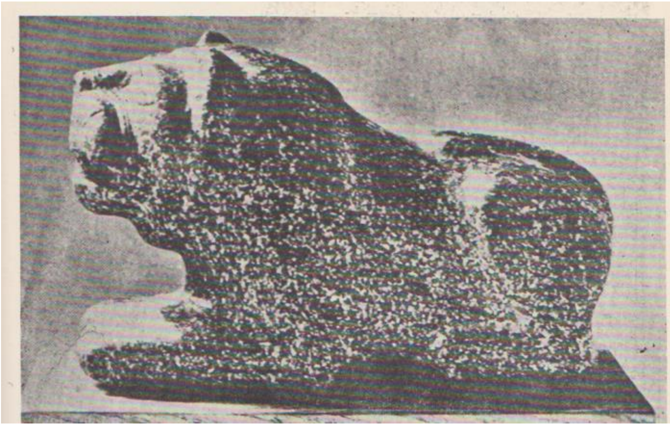
٤٠ – ثور من ظران – برلين



٤١ – ابن آوى من أردواز – كاليفورنيا



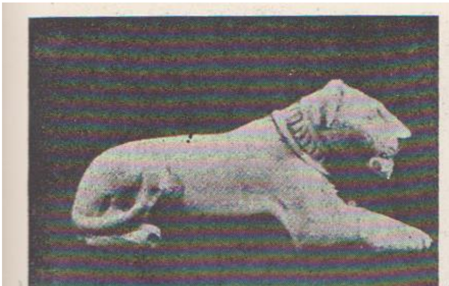
٤٢ – فرس نهر من المرمر المصري – كوبنهاجن



٤٣ – أسد من حجر الجرانيت – برلين



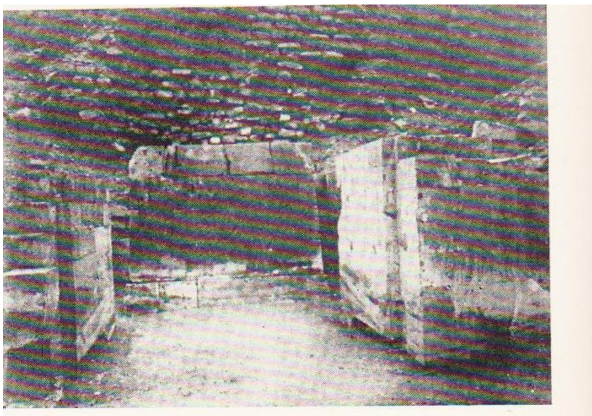
٤٤ – أسد من عاج – المتحف المصري



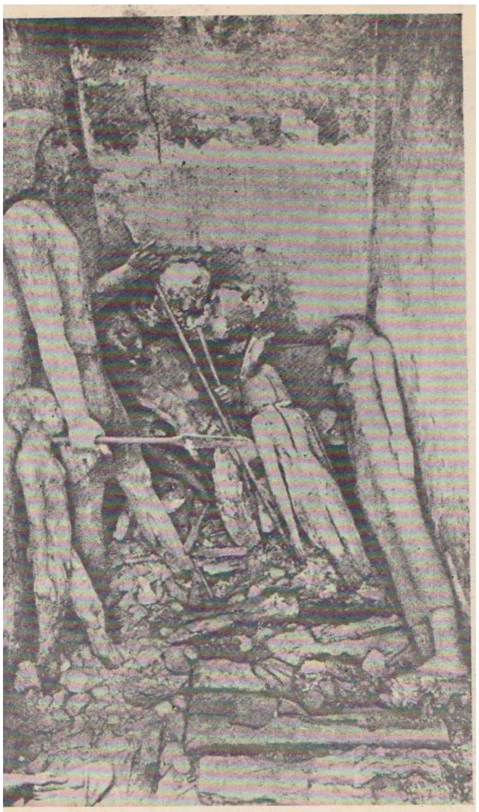
٤٥ – أنثي أسد من عاج – المتحف المصري



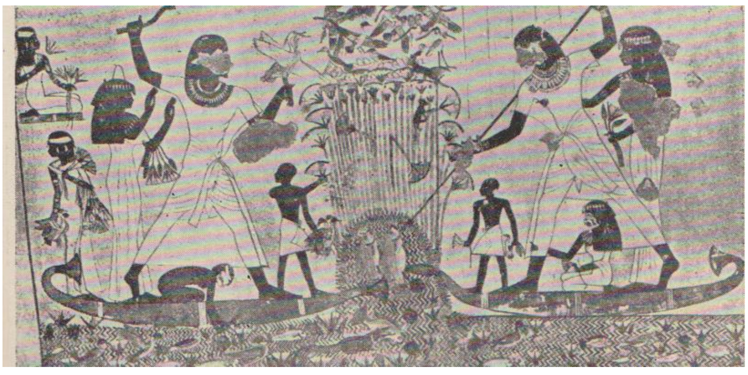
٤٦ – قرد من المرمر المصري – برلين



٤٧ – سرداب « زوسر » في صقارة



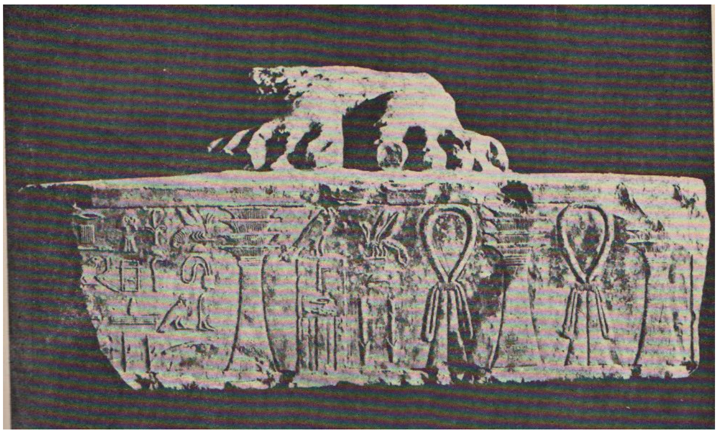
٤٨ – تماثيل « مترى » عند الكشف عنها في سردابه في صقارة



٤٩ – شريف يصطاد السمك – الدولة الحديثة



٥٠ – « زوسر » في جرية طقسية – صقارة



٥١ – قاعدة تمثال لاماك " «زوسر » المتحف المصري



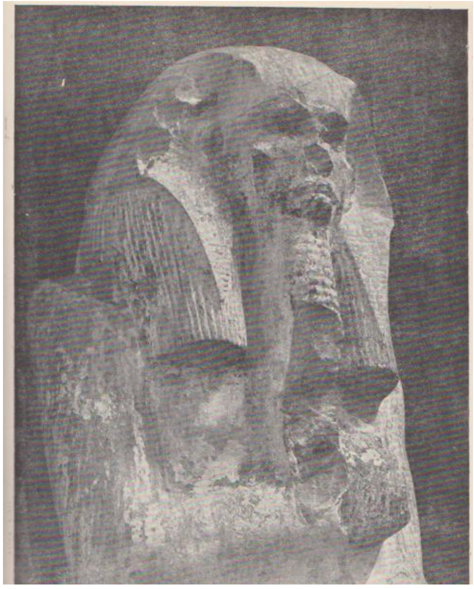
٥٢ – المعبود (جب) الأله الأرض – تورين



٥٣ – رأس ملك – متخف متروپولتان



٥٤ – "زوسر" المتحف المصري


٥٥ – تفصيل من ٥٤


٥٦ – "حسى رع" – المتحف المصري



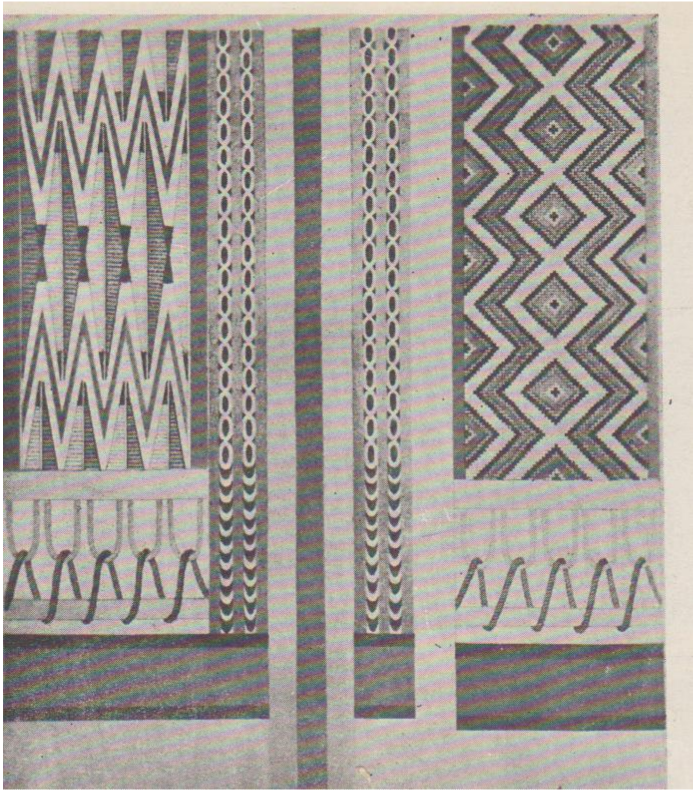
٥٧ - (حسى رع) جالسا المتحف المصري



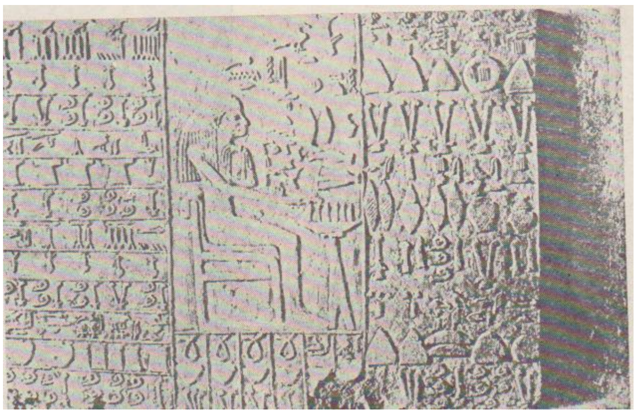
٥٨ – تفصيل من ٥٦



٥٩- تفصيل من ٥٧



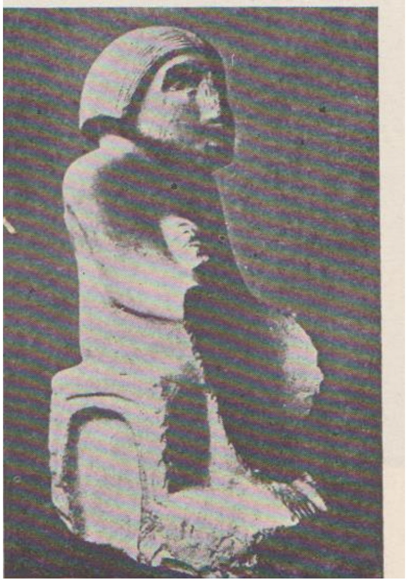
٦٠ – من ستائر الحصير – من مقبرة «حسى رع»، في صقارة



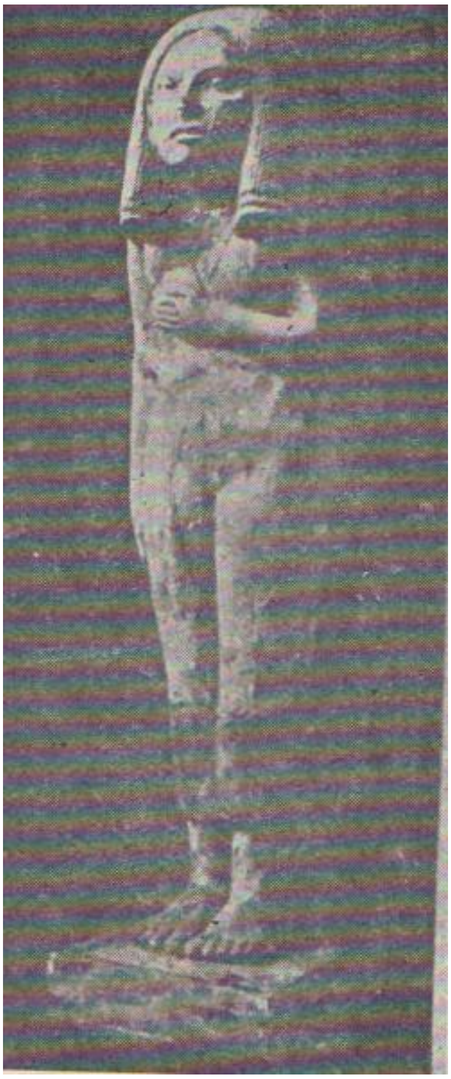
٦١– لوح الأميرة « سفنر » المتحف المصري



٦٢ – لوح (آب نب) – ليدن



٦٣ – تمثال من حجر الجير – برلين



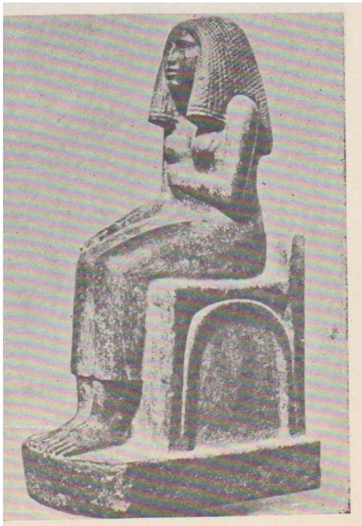
٦٤ – تمثال امرأة – بروكسل



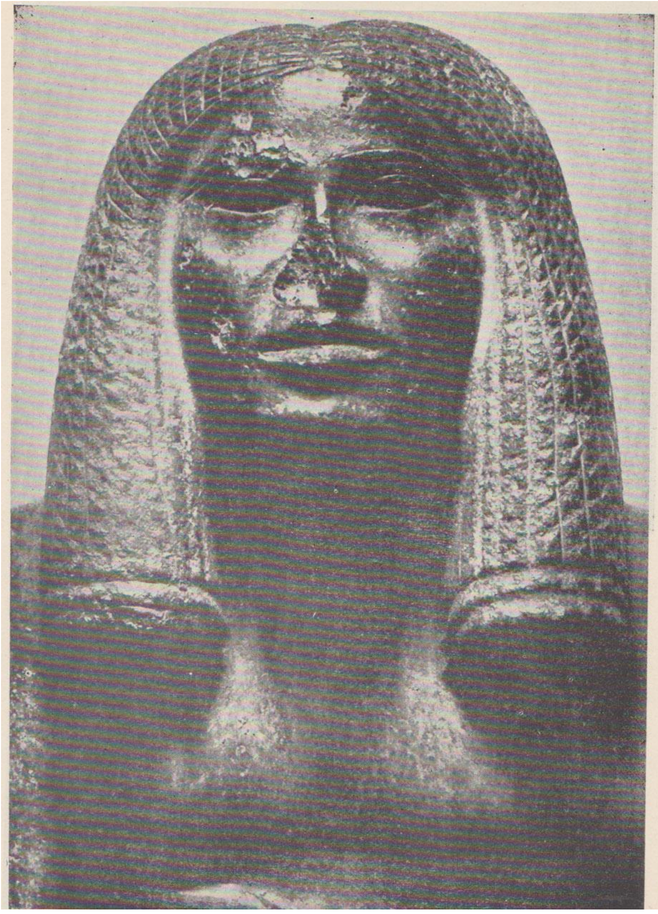
٦٥ – « نجم عنخ » – ليدن



٦٦ – السفان (عنخ عپرو) – المتحف البريطاني



٦٧ – (ردى چت) – تورين



٦٨ – تفصيل من ٦٧



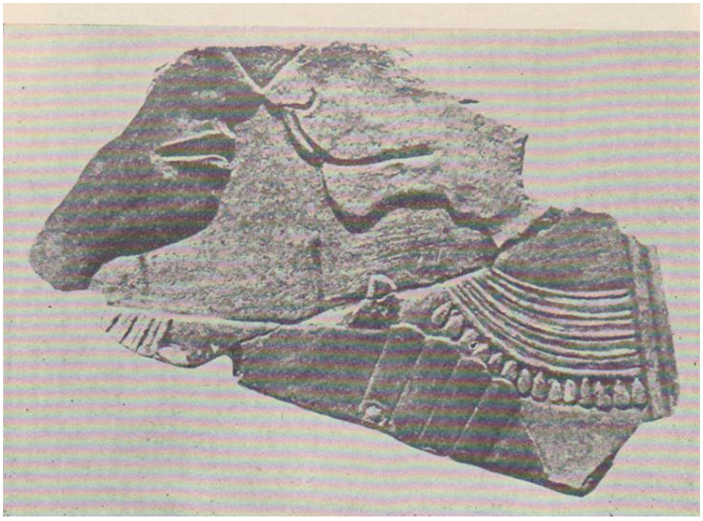
٦٩ – "سبا" وزوجته – اللوفر



٧٠ – رءوس من حجر الجرانيت الأسود – المتحف المصري



٧١ – مائدة من المرمر المصري – المتحف المصري



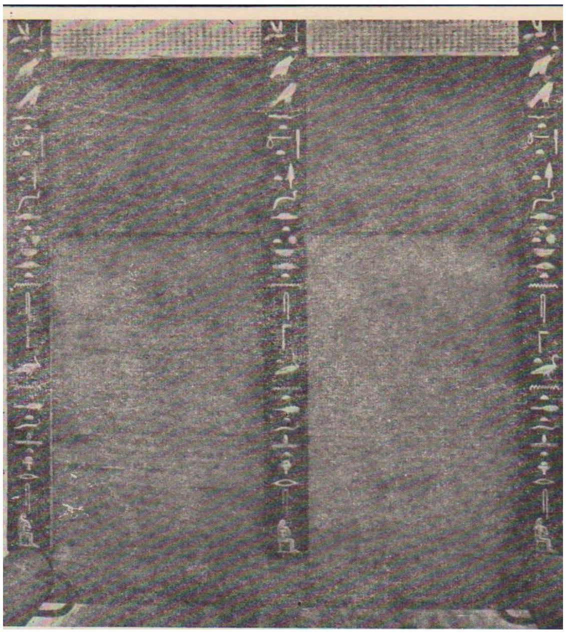
٧٢ – معبودة تنفث الحياة في أنف الملك «سنفرو»



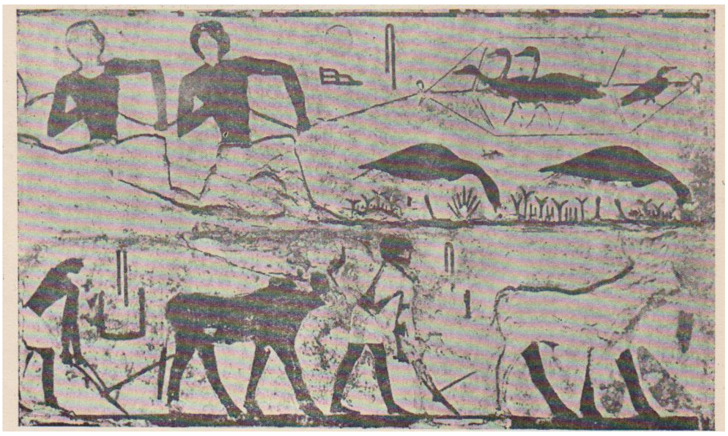
٧٣ – شخوص ضياع الملك «سنفرو»



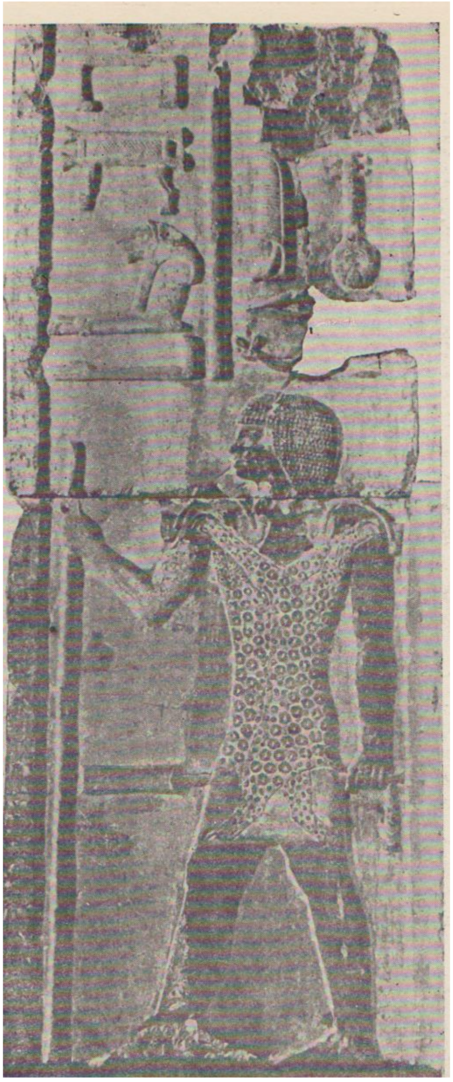
٧٤ – قش من ظلة الملكة «حتب حرس» – المتحف المصري



٧٥ – نقوش على ظهر محفة الملكة « حتب حرس » – المتحف المصري



٧٦ – صيد طيور وحرث أرض



٧٧ – "بى نفر" المتحف المصري



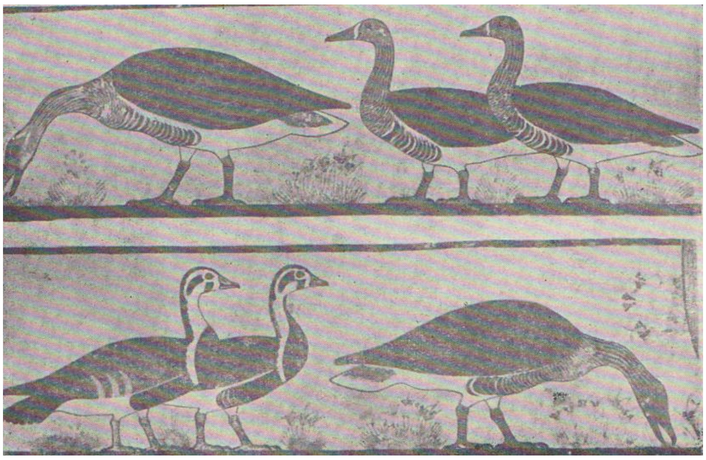
٧٨ – "خم باوسكر" المتحف المصري



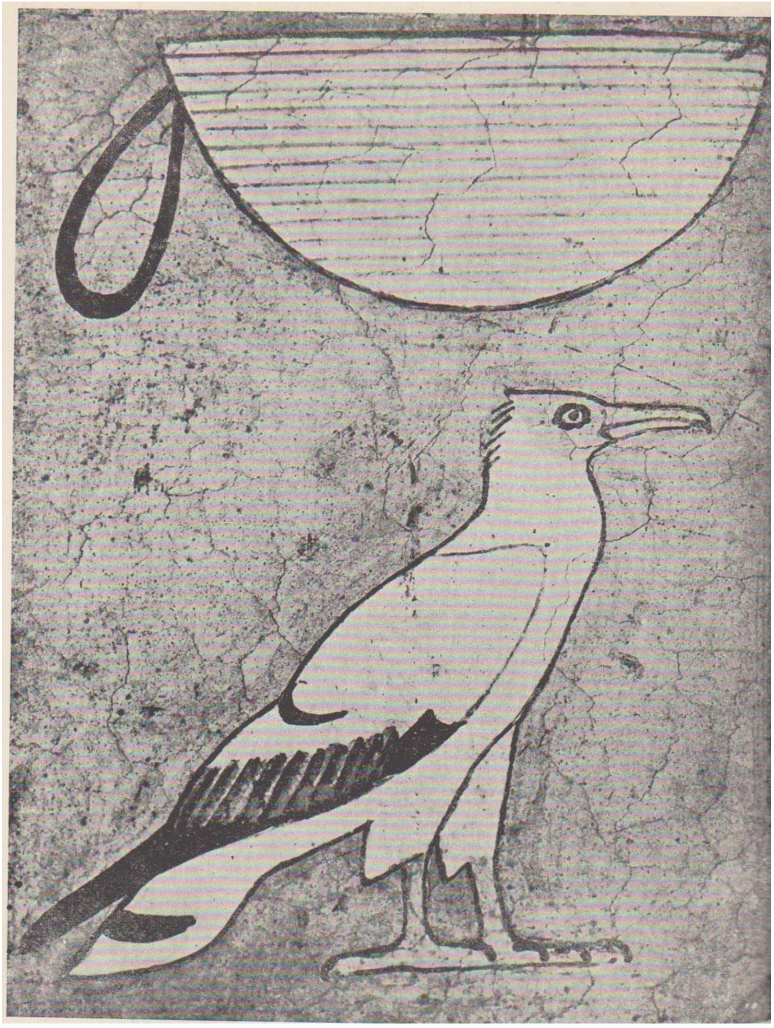
٧٩- «آخت عا» اللوفر



٨٠ – تفصيل من ٧٩



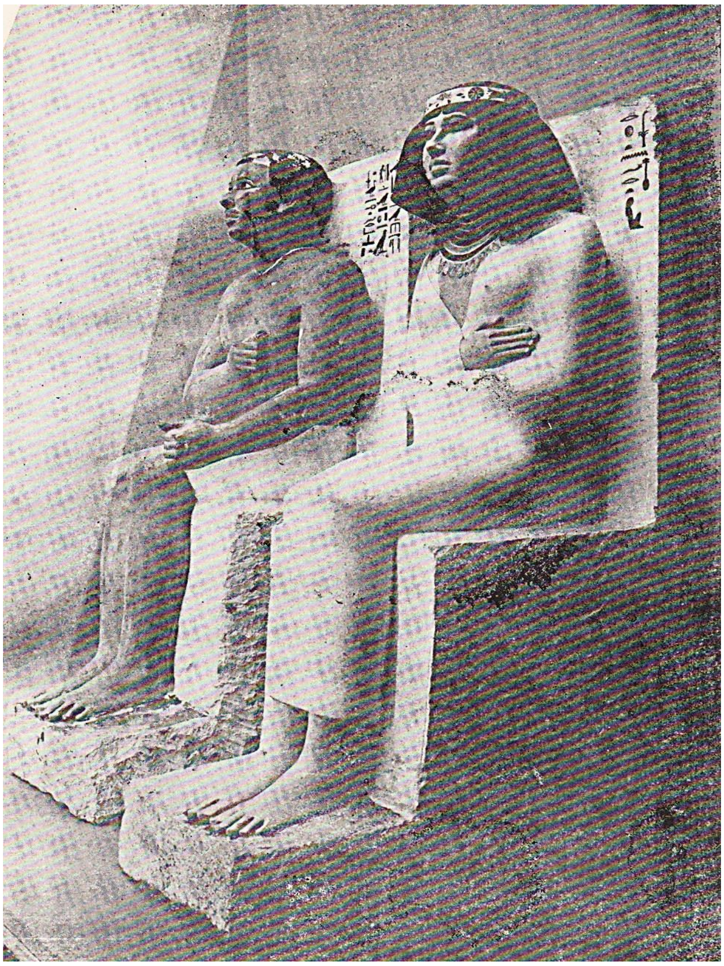
٨١ – أوزميدوم – المتحف المصري



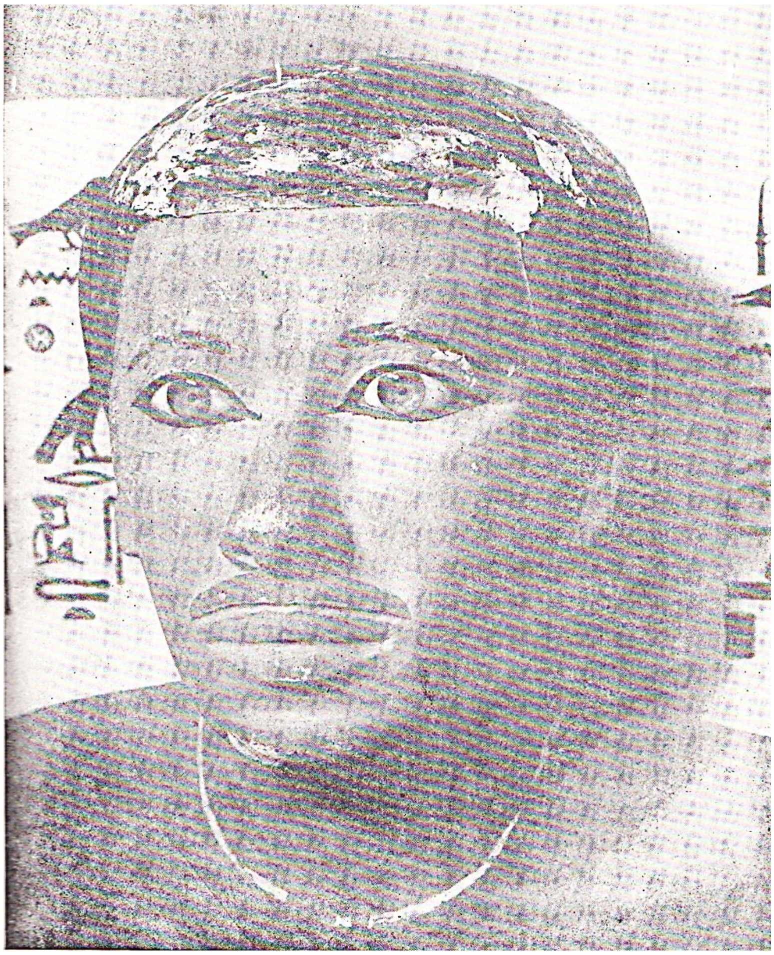
٨٢ – علامتان هيروغليفيتان – المتحف المصري



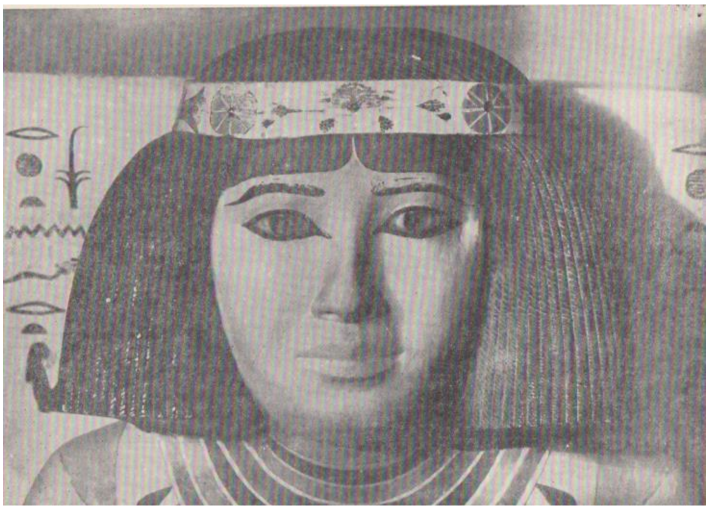
۸۳ –« متن » برلين



٨٤ - "رع حتب" و"نفرت" - المتحف المصري



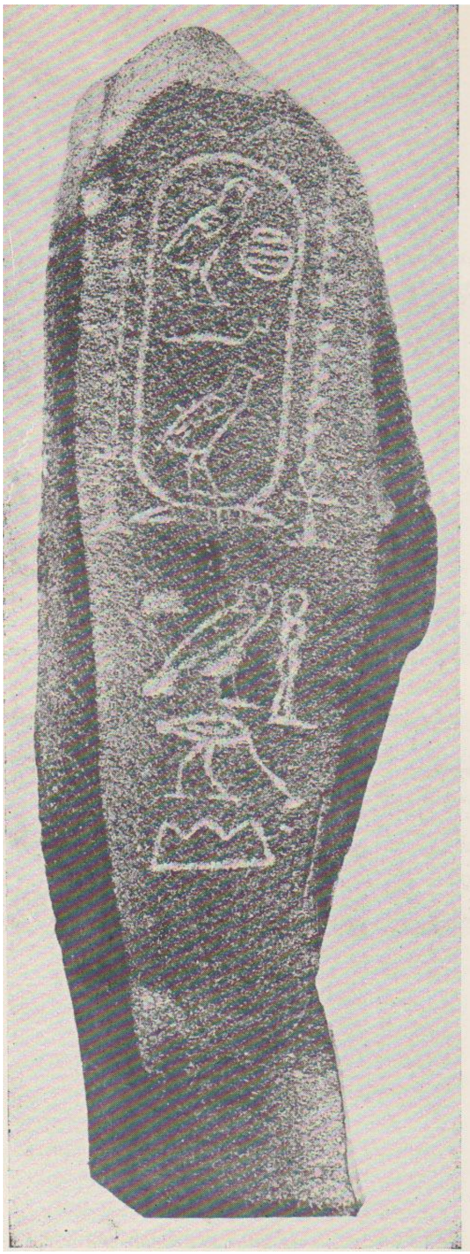
٨٥ – تفصيل من "رع حتب"



٨٦ – تفصيل من "نفرت"



٨٧ – إحدى شخوص ضياع خوفو – بوسطن



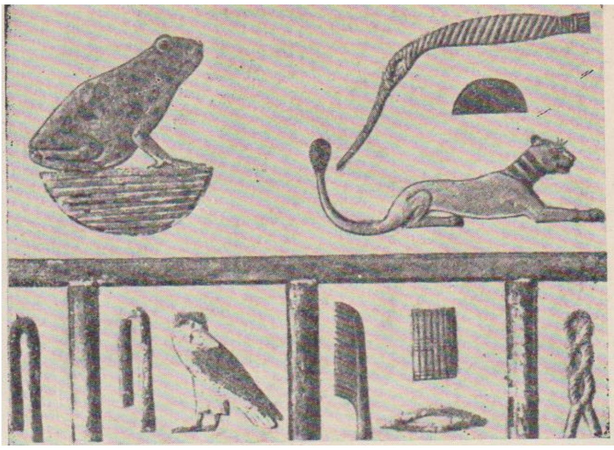
٨٨ – لوح محجر الديوريت – المتحف المصري



٨٩ – « خوفو » المتحف المصري



٩٠ – لوح قربان « ويمنفرت » كاليفورنيا



٩١ – تفصيل من ٩٠



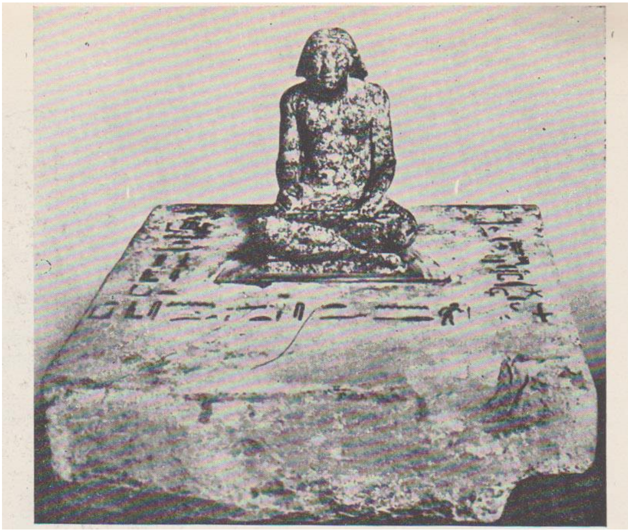
٩٢ –« چد فرع » – اللوفر



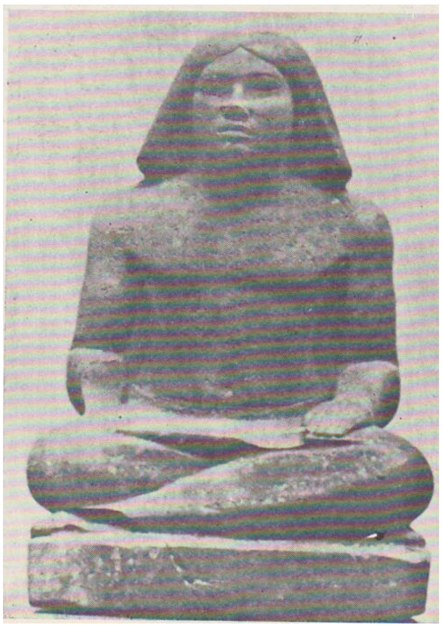
٩٣ – (جدفرع) – المتحف المصري



٩٤ –(جدفرع) والملكة – اللوفر



٩٥ –« ست كا » من حجر الجرانيت الوردي – اللوفر



٩٦ – (خونرع) بوسطن



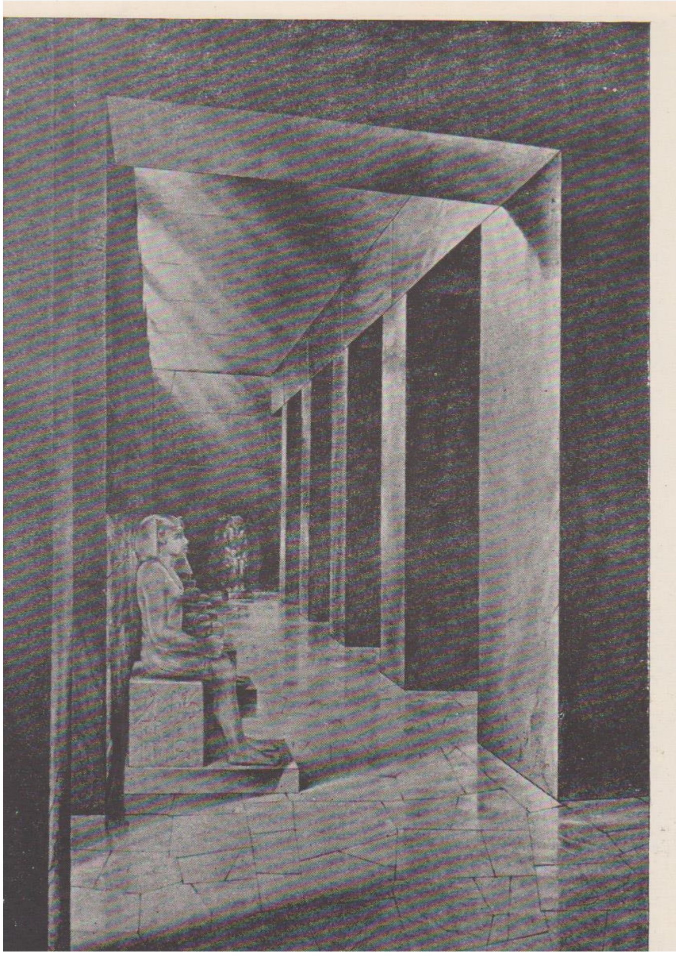
٩٧ – (خفرع) من حجر الديوريت – المتحف المصري



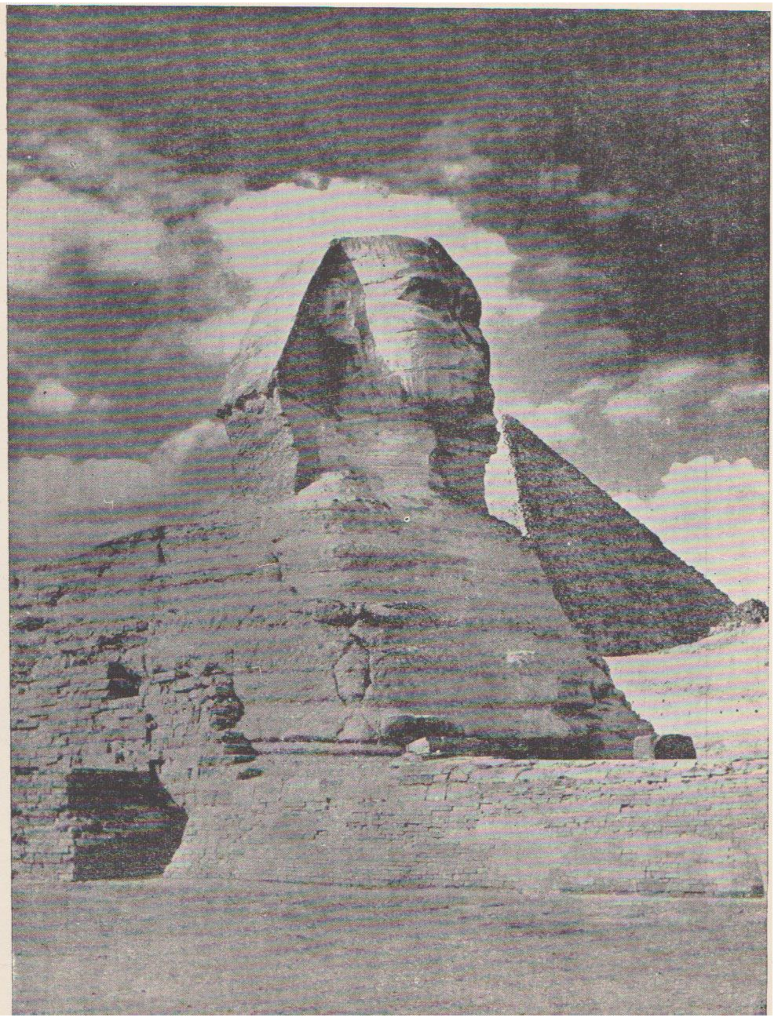
٩٨ – تفصيل من ٩٧



٩٩ – (خفرع) – ليبزج



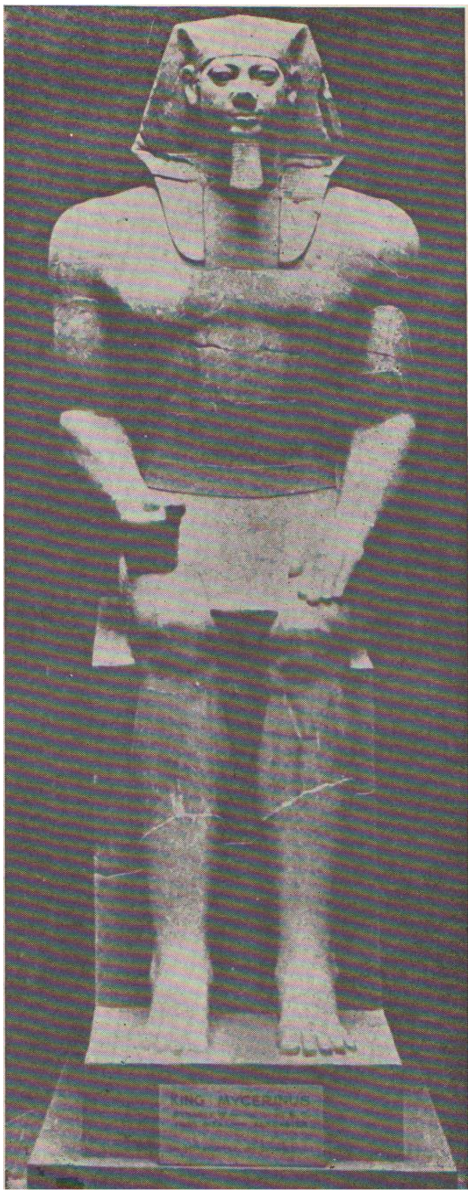
١٠٠ – بهو الأعمدة من معبد الوادي للملك « خفرع » – الجيزة



١٠١ - أبو الهول - الجيزة



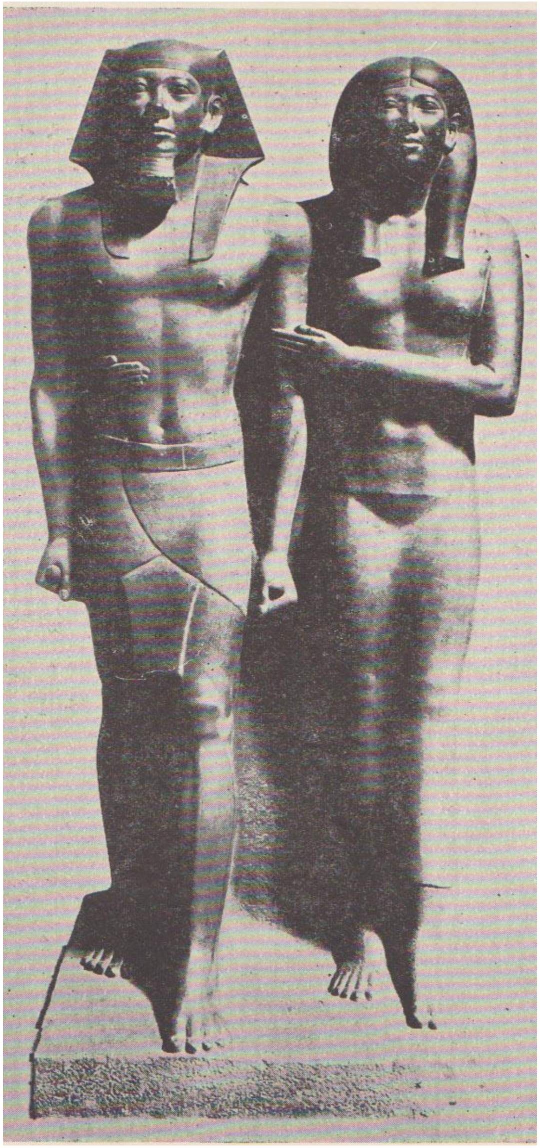
١٠٢ – نقوش على مقعد تمثال للملك "خفرع" – الجيزة



١٠٣ –« منكاورع » من المرمر المصري – بوسطن



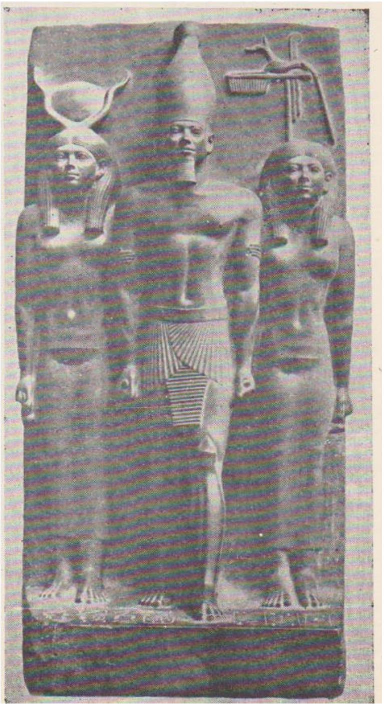
١٠٤ – "منكاورع" من المرمر المصري – المتحف المصري



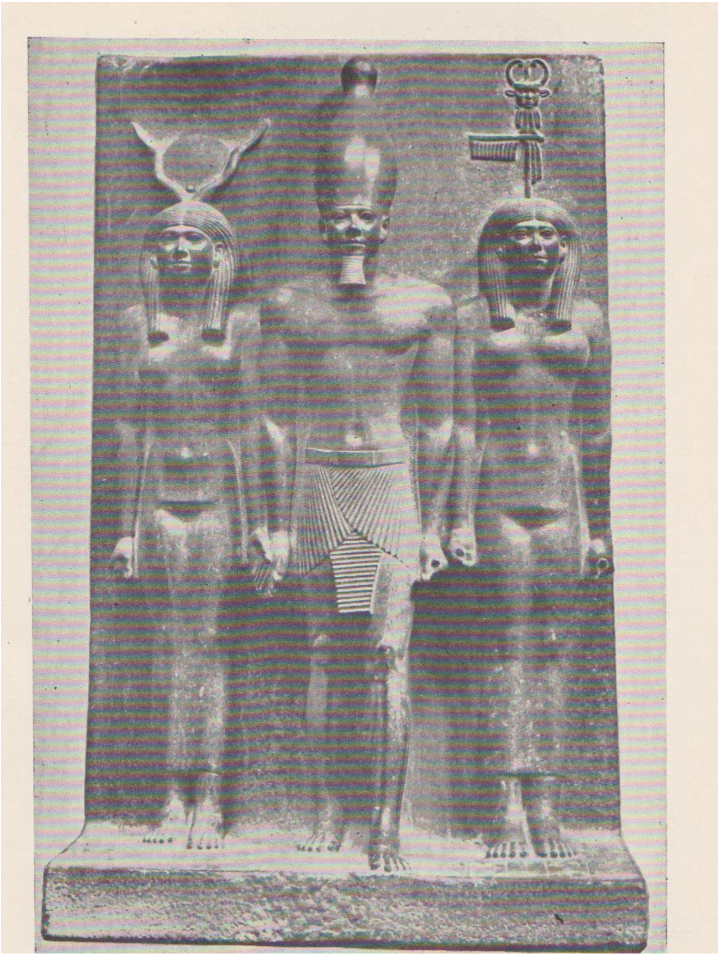
١٠٥ – «منكاورع» وزوجته – بوسطن



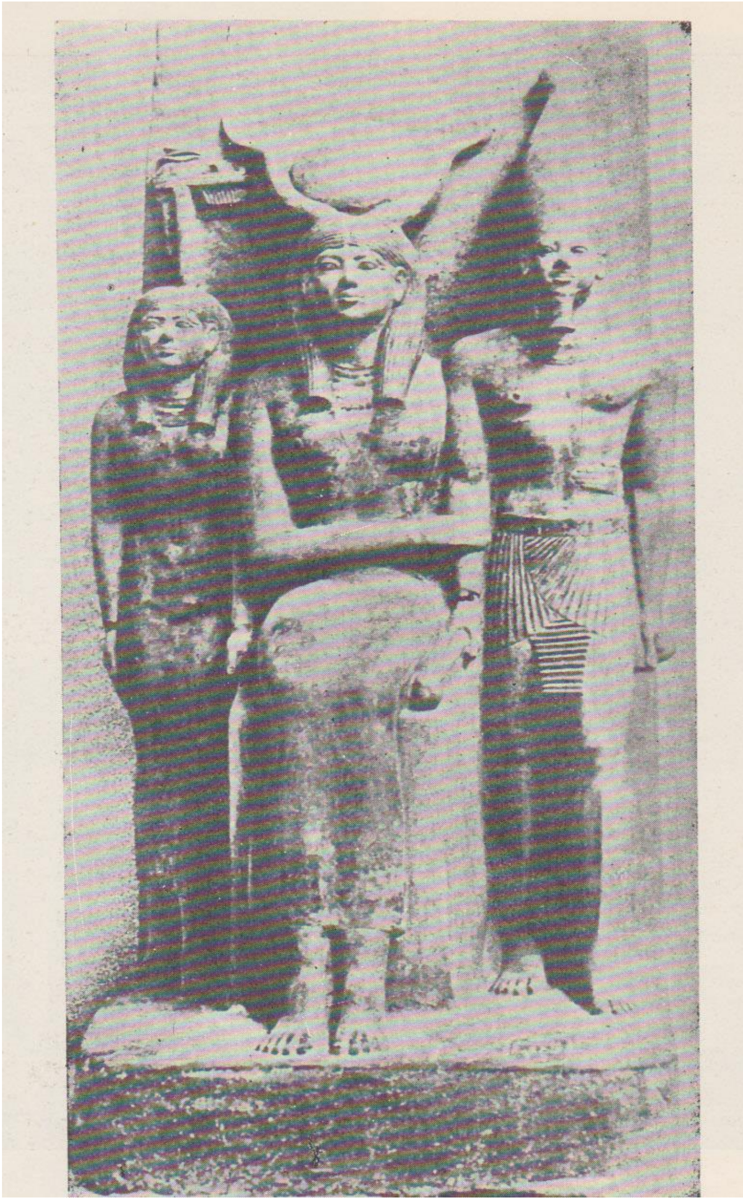
١٠٦ – تفصيل



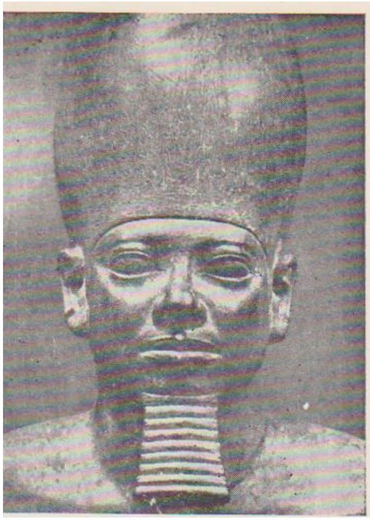
١٠٧ – (منكاورع) و «حتحور» وممثلة الإقليم السابع عشر في الصعيد – المتحف المصري



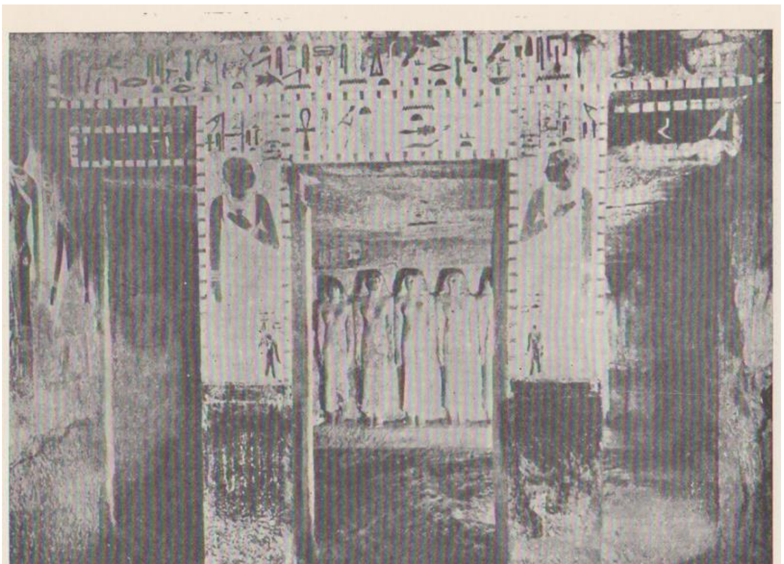
١٠٨ – « نكاورع» و «حتحور» وممثلة الإقليم السابع في الصعيد – المتحف المصري



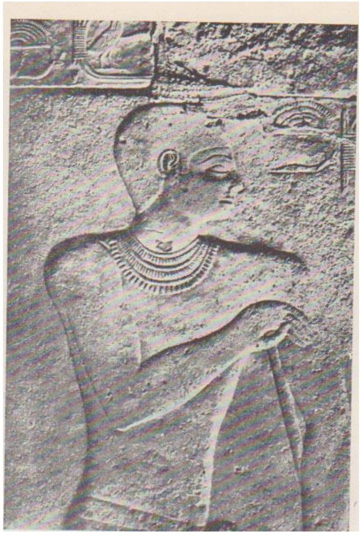
١٠٩ – منكاورع) و(حتحور) وممثلة الإقليم الخامس عشر في الصعيد – بوسطن



١١٠ – «منكاورع» من إحدى مجموعات تماثيله



١١١ – التماثيل في مقصورة الملكة «مرسى عنخ» الثالثة – الجيزة



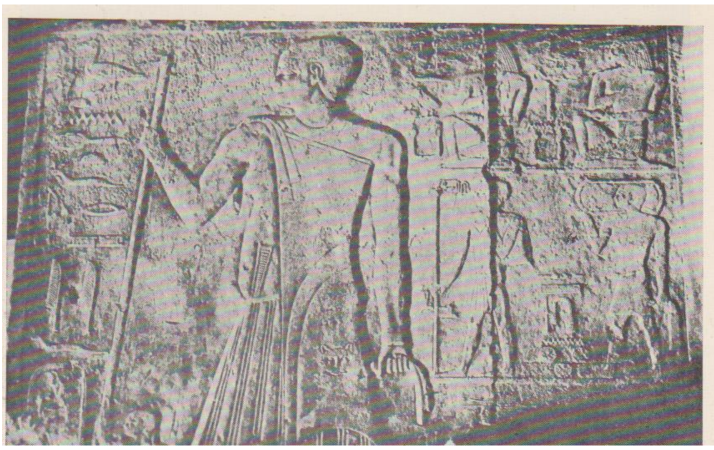
١١٢ – « خوفو خوف » يعتمد على عصاه – من مقبرته في الجيزة



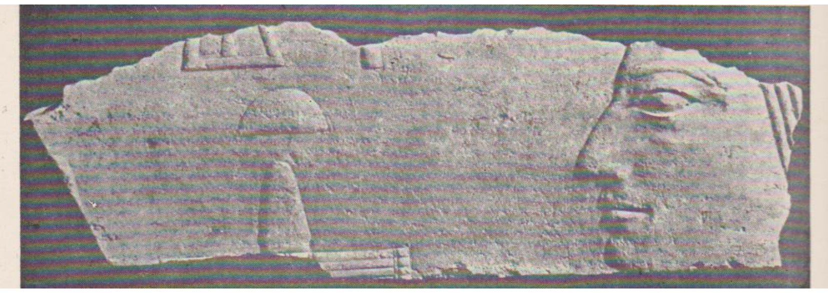
١١٣ – (خوفو خمف) تتقدمه أمه



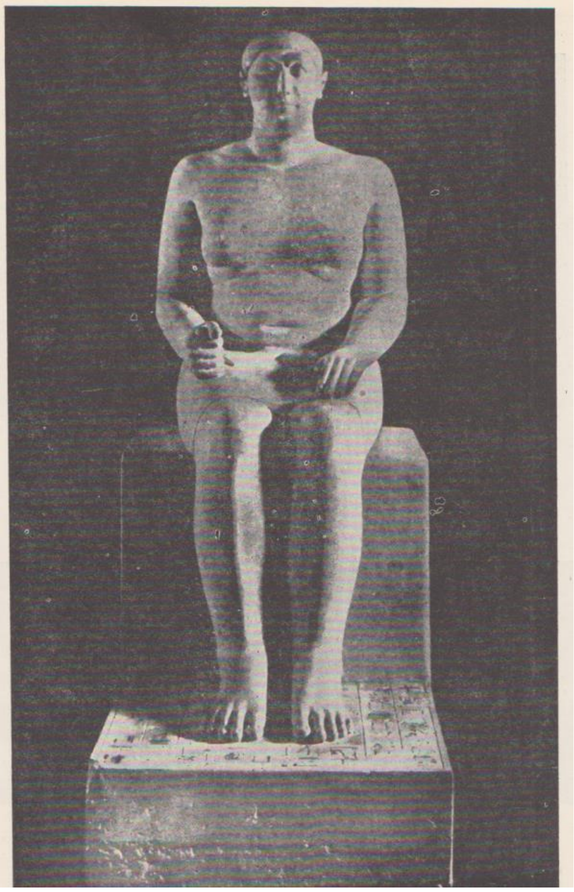
١١٤ – (خوفو خوف) مع زوجه



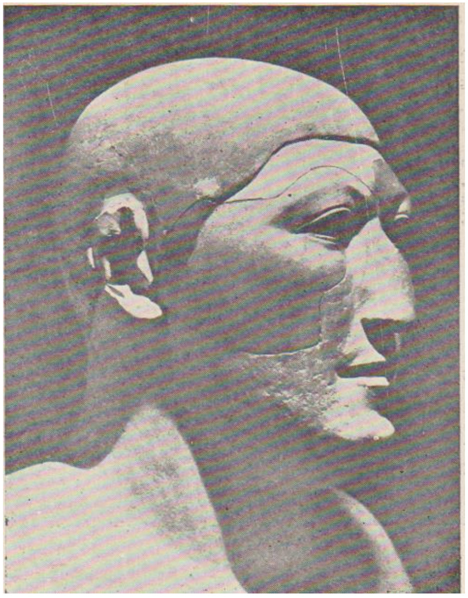
١١٥ – « خوفو خعف » في سن متقدمة



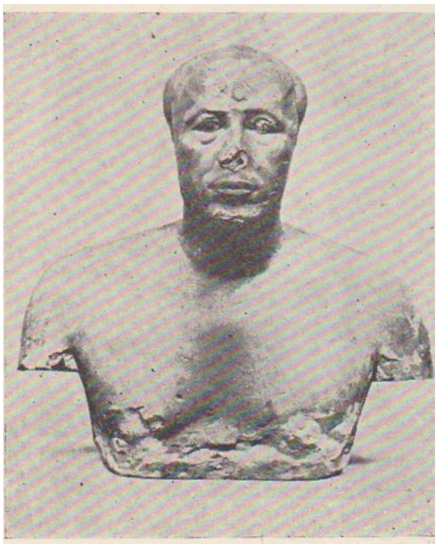
١١٦ – «حميونو» – بوسطن



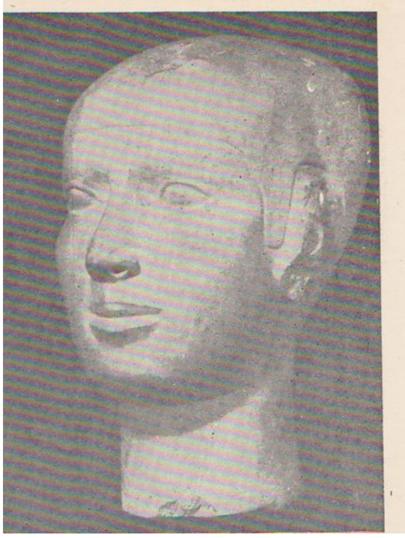
١١٧ – « حميونو » هلدسهايم



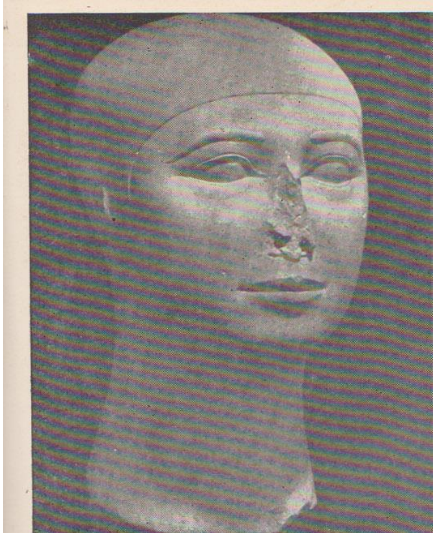
١١٨ – تفصيل من ١١٧



١١٩ – «عنخ حاف» – بوسطن



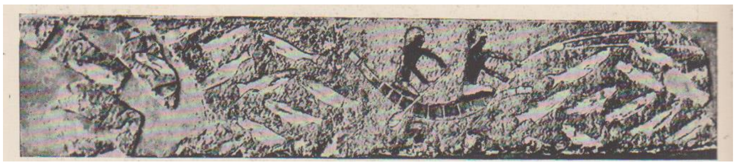
١٢٠ – (سنفرو سنب) – المتحف المصري



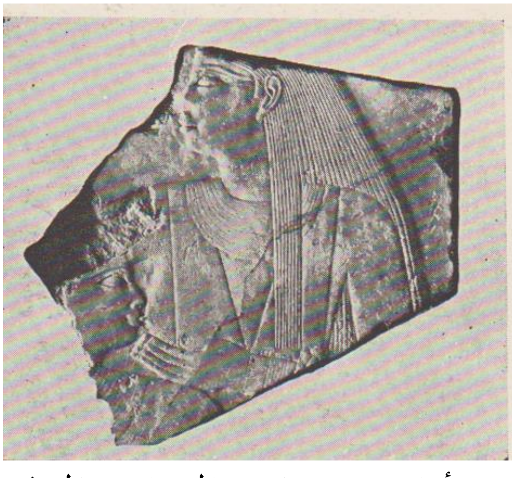
١٢١ – (مريت يوتس) المتحف المصري



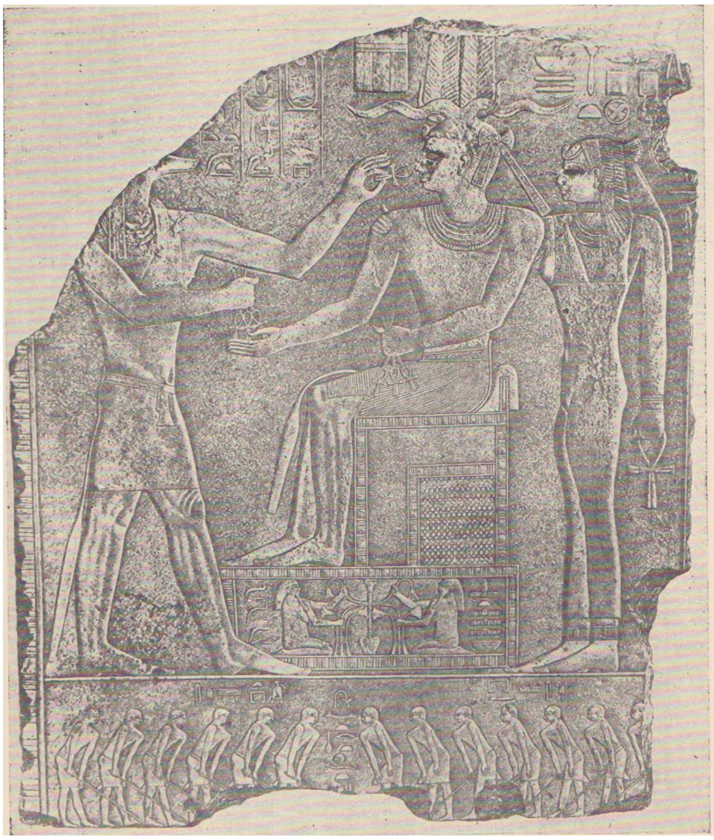
١٢٢ – رأس ذات ملامح نوبية – بوسطن



١٢٣ – زورق بين أسراب من الأسماك – برلين



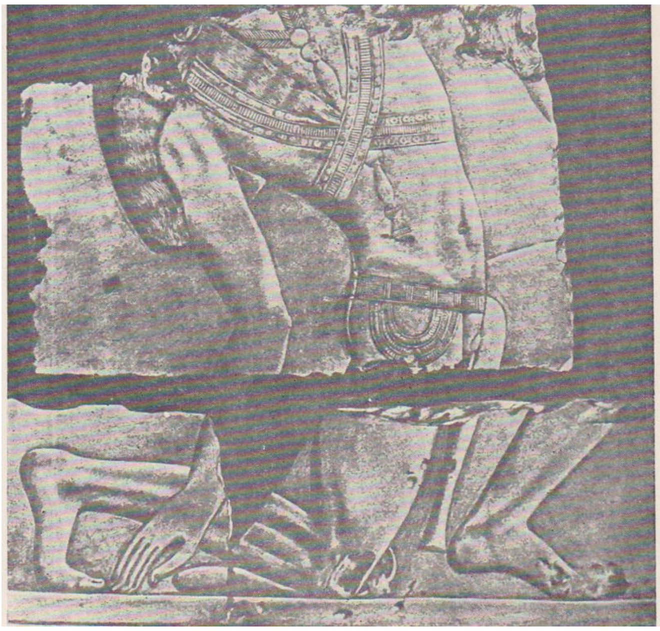
١٢٤ – « أوناس » ترضعه احدى المعبودات – المتحف المصري



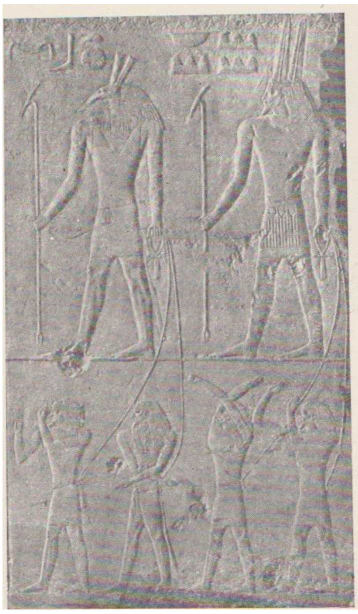
١٢٥ – « نيوسررع » على العرش – برلين



١٢٦ – شخوص بعض المظاهر الطبيعية – المتحف المصري



١٢٧ – عدو يهوى – برلين



١٢٨ – آلهة تقود أسرى مصفدين – برلين



١٢٩ – تفصيل من ١٢٨



١٣٠ – دبة من آسيا – برلين



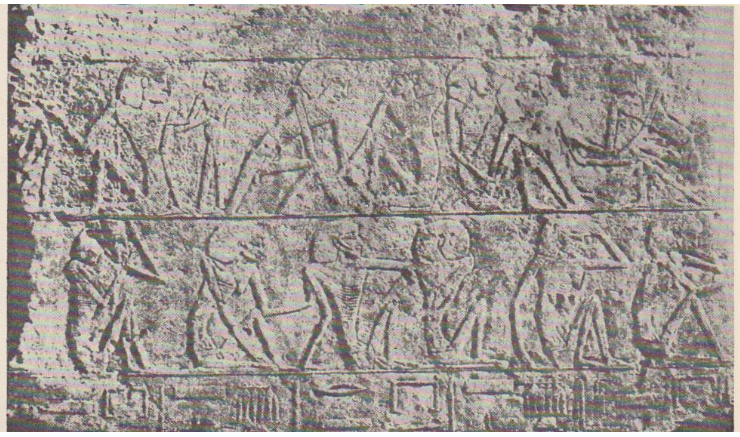
١٣١ – « ساحورع » يشد القوس – برلين



١٣٢ – طيور وبردي – المتحف المصري



١٣٣ – طائر أن يزق أحدهما الآخر – المتحف المصري



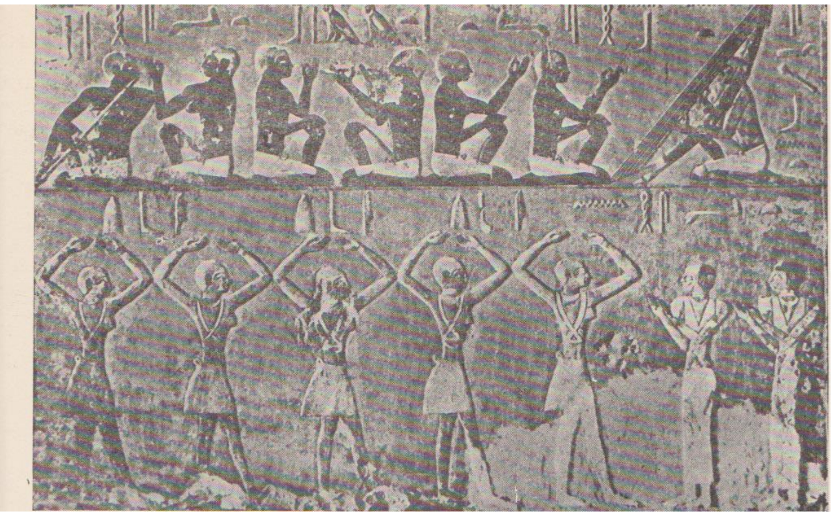
١٣٤– رجال ضمر هزال – صقارة



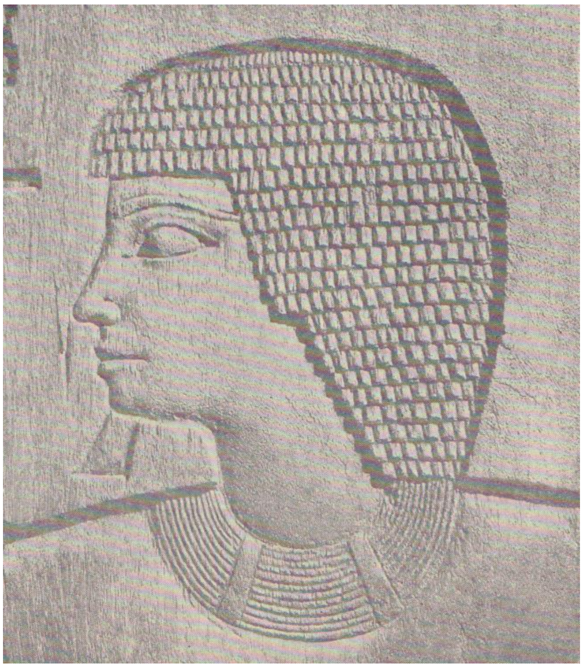
١٣٥ – « أوسر كاف » من حجر الجرانيت الوردي – المتحف المصري



١٣٦ – «ساحورع» وممثل الإقليم الخامس في الصعيد – متحف – متروبولتان



١٣٧ – رقص وغناء وموسيقى – المتحف المصري



١٣٨ – « كا ام حست » المتحف المصري



١٣٩ - « رع ور » - المتحف المصري



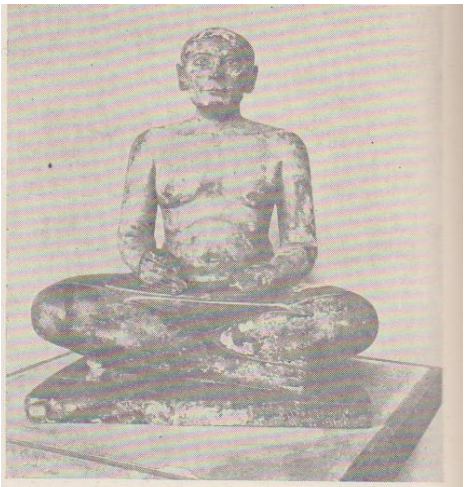
١٤٠ – رجل مبدان



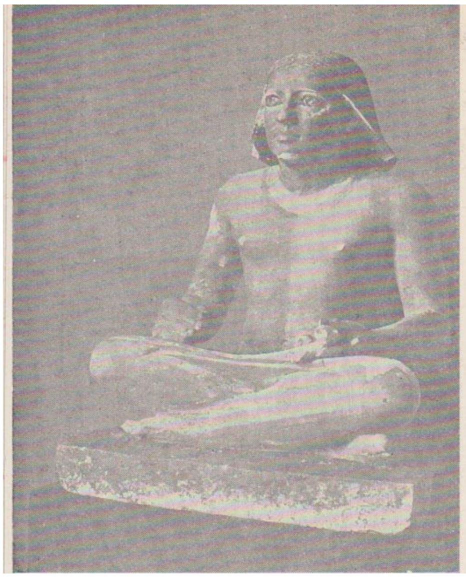
١٤١ – عجوز يحمل القربان – برلين



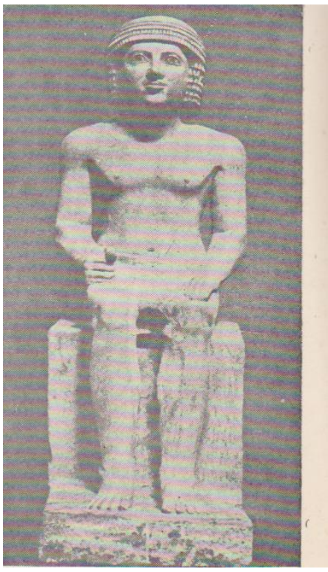
١٤٢ - قرد يمسك بساق صبي - المتحف المصري



١٤٣ - كاتب اللوفر



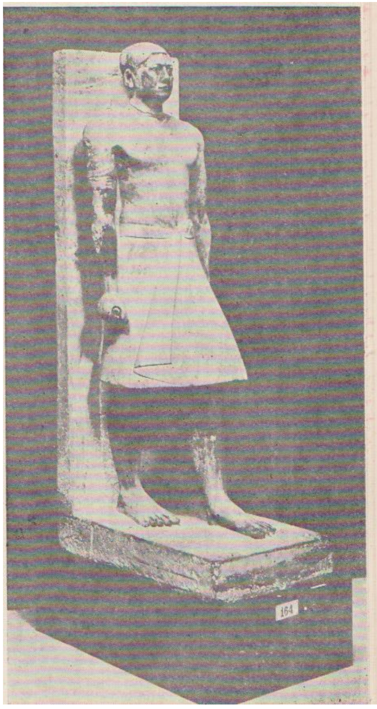
١٤٤ – كاتب المتحف المصري



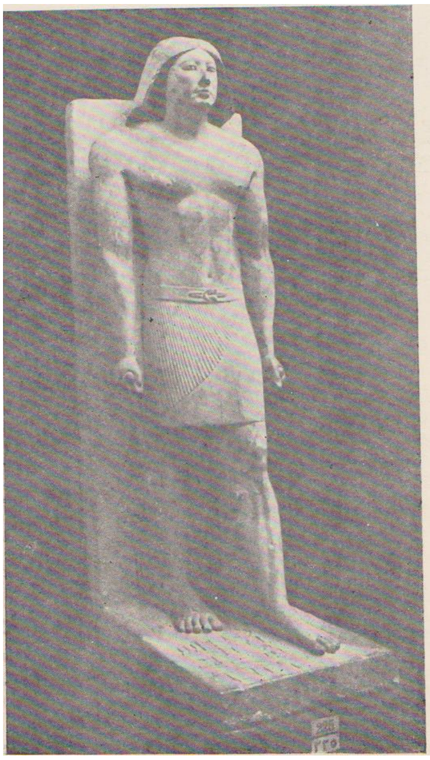
١٤٥ – رجل جالس



١٤٦ – تفصيل من ١٤٥



١٤٧ –«رع نفر» بشعر قصير – المتحف المصري



١٤٨ – «رع نفر» بشعر مرسل – المتحف المصري



١٤٩ – تفصيل من ١٤٧



١٥٠ – تفصيل من ١٤٨



١٥١ – رأسا تمثالي «رع نفر» ركب على الثانية شعر مرسل



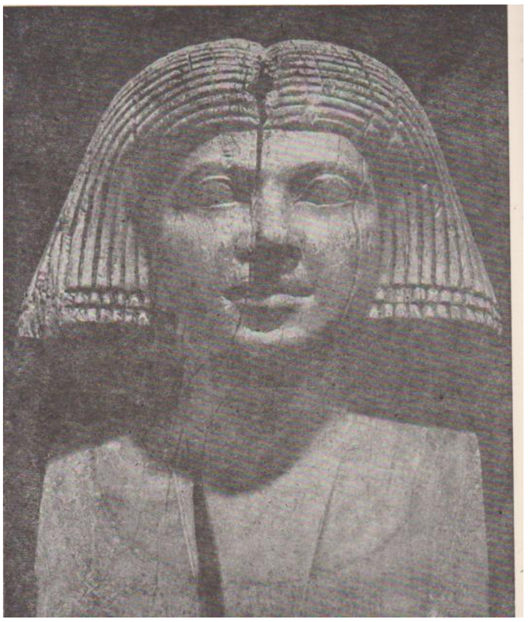
١٥٢ – « كاعپر » (شيخ البلد) – المتحف المصري



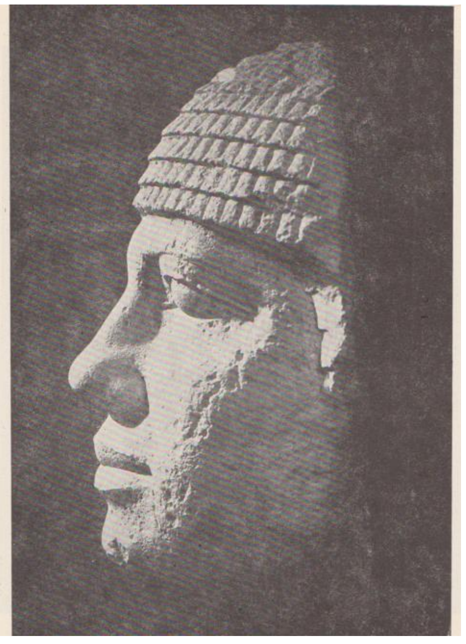
١٥٣ – تفصيل من ١٥٢



١٥٤ – « كامبر » (شيخ البلد) في شرح الشباب – المتحف المصري



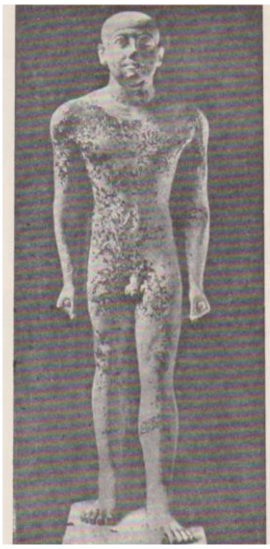
١٥٥ - زوجة شيخ البلد - المتحف المصري



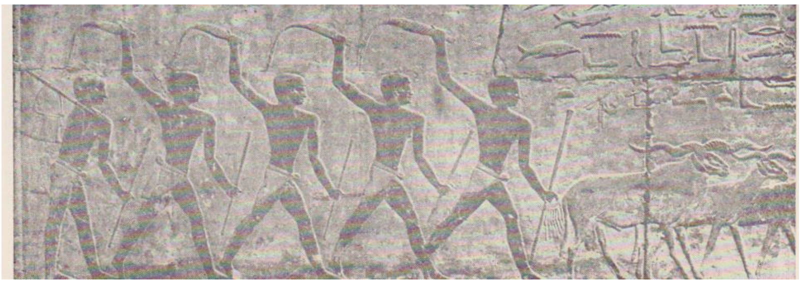
١٥٦ -« رع ور » المتحف المصري



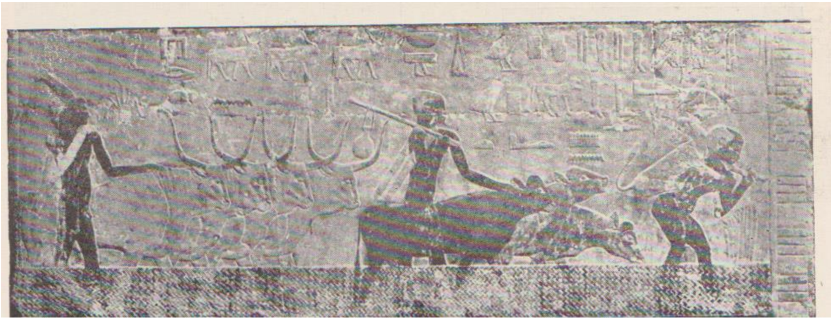
١٥٧ – « خنوم باف » – بوسطن



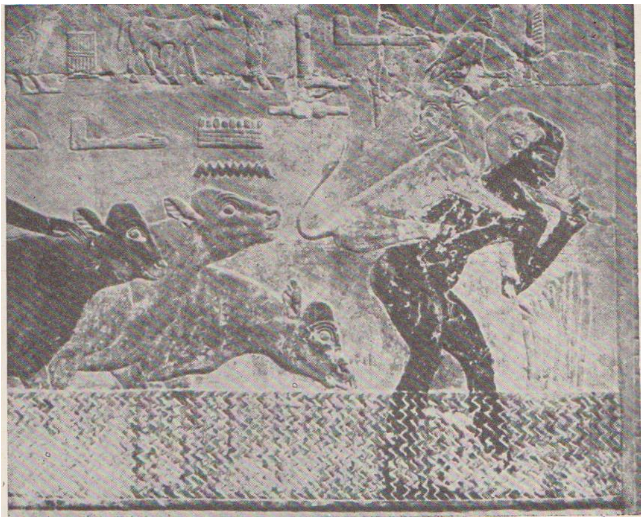
١٥٨ – « سنفرو نفر » – فينا



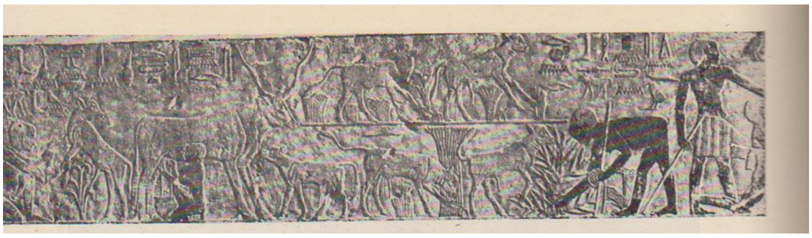
١٥٩ – غرس الحب – من مقبرة « تى » في صقارة



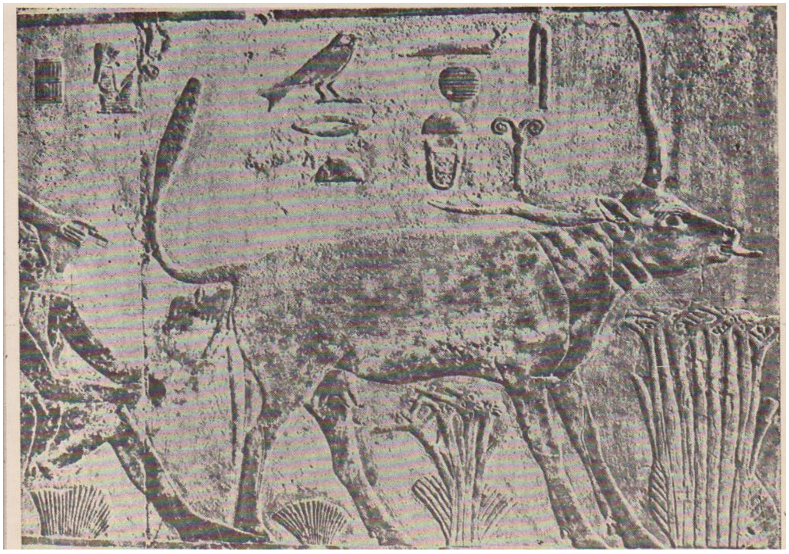
١٦٠ – عودة البقر – من مقبرة «تى » في صقارة



١٦١ – تفصيل من ١٦٠



١٦٢ – رعاة وعجول – من مقبرة «تي» في صقارة



١٦٣ – ولادة عجل – من مقبرة « تى » في صقارة



١٦٤ – ممثلتا ضيعتين – تفصيل من مقبرة «تي » في صقارة



١٦٥ – صيد فرس النهر – من مقبرة « تى » في صقارة



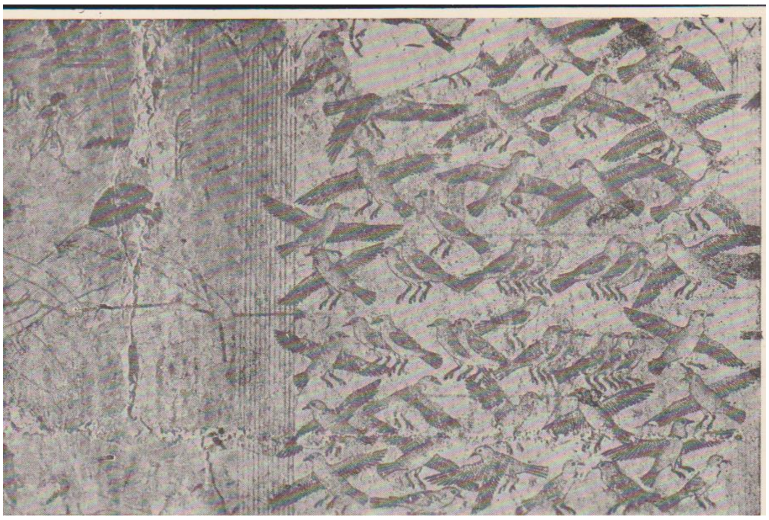
١٦٦ – مناظر من مقبرة « پتاح حتب » – صقارة



١٦٧ – « پتاح حتب » جالسا إلى المائدة – صقارة



١٦٨ – تقديم ثور – من مقبرة « يتاح حتب)في صفارة



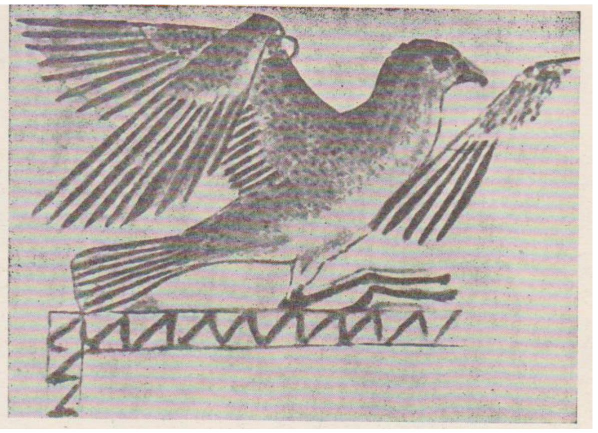
١٦٩ – صيد الطيور بالشباك – من مقبرة «نفر حرنبتاح» في صقارة



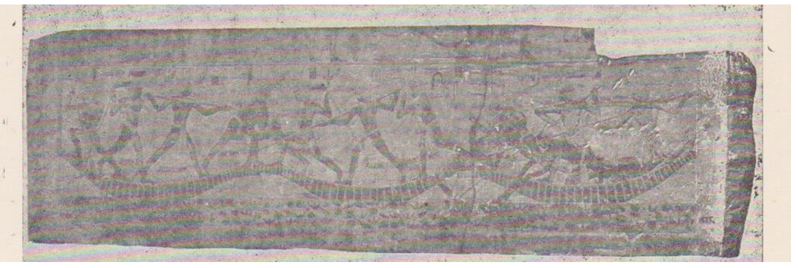
١٧٠ – جمع الطير في الأقفاص – من مقبرة « نفر حرنپتاح » في صقارة



١٧١ – (سمنخو پتاح) (يتوش) – بوكلن



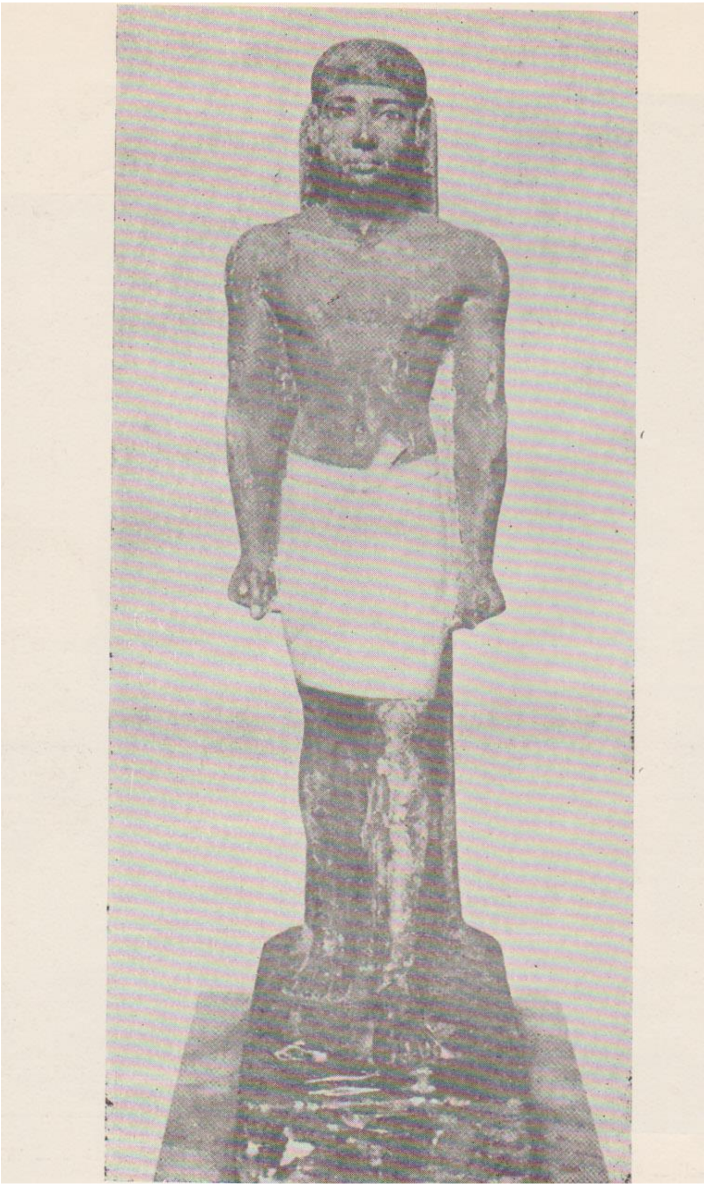
١٧٢ – تفصيل من ١٧١



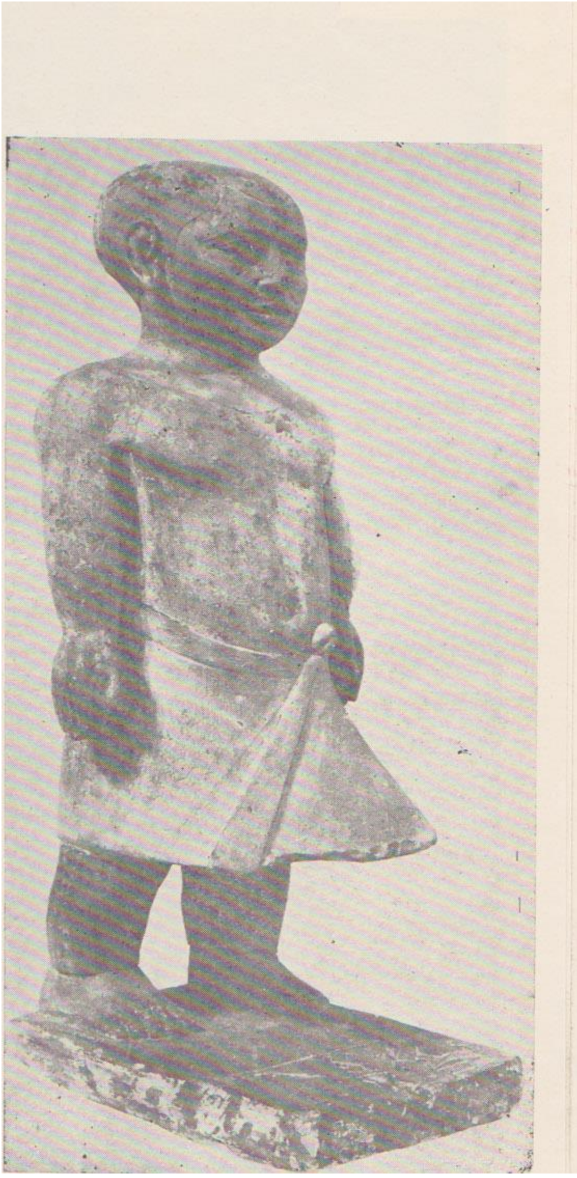
١٧٣ – عراك البحارة



١٧٤ – (تي) – المتحف المصري



١٧٥ –« نفر » – المتحف المصري



١٧٦ – (خنوم حته) – المتحف المصري



١٧٧ – «مرسى عنخ» المتحف المصري



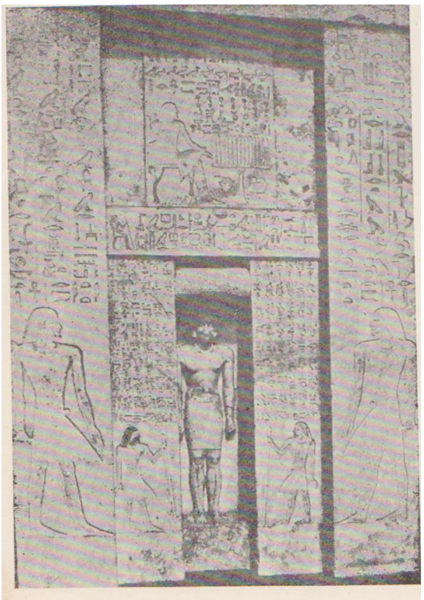
١٧٨ – (مترى) – صقارة



١٧٩ – طفل من خشب – جامعة كاليفورنيا



١٨٠ – مثيشى » – مدينة تكساس



١٨١ – « يتيتي » وسط بابه الوهمي – المتحف المصري



١٨٢ – « نفر سشم پتاح » في بابه الوهمي – صقارة



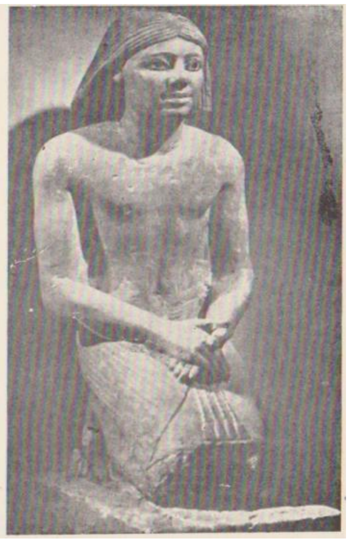
١٨٣ – « آخى » وأسرته – المتحف المصري



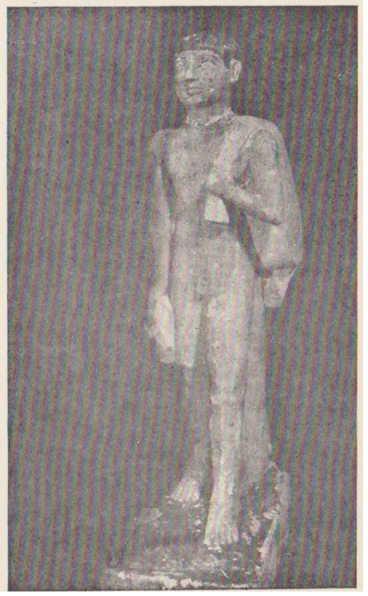
١٨٤ - « سلب » مع أسرته - المتحف المصري



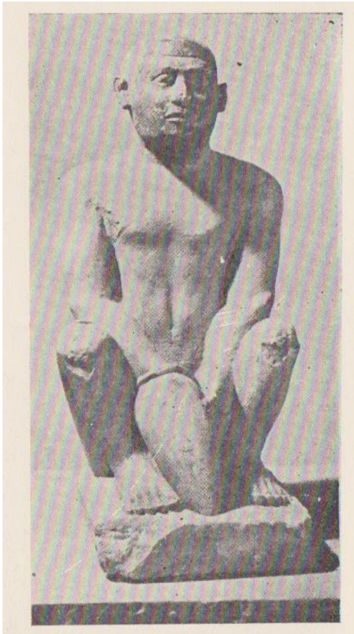
١٨٥ - مجموعة تماثيل الشخص واحد المتحف المصري



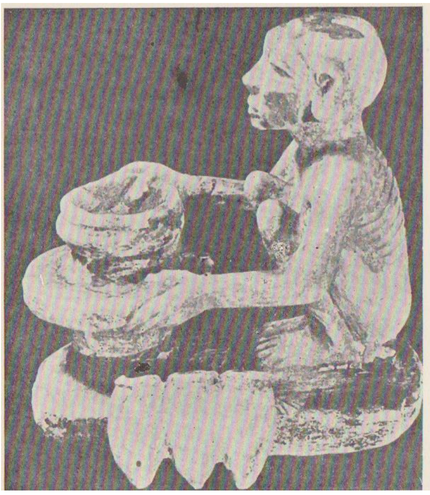
١٨٦ – الكاهن « كا أم قد) – المتحف المصري



١٨٧ – خادم يحمل متاع سيده – المتحف المصري



١٨٨ – رجل يصقل جوق قدر أو ينظفه



١٨٩ – صانع قدور "فخارى" – شيكاجو



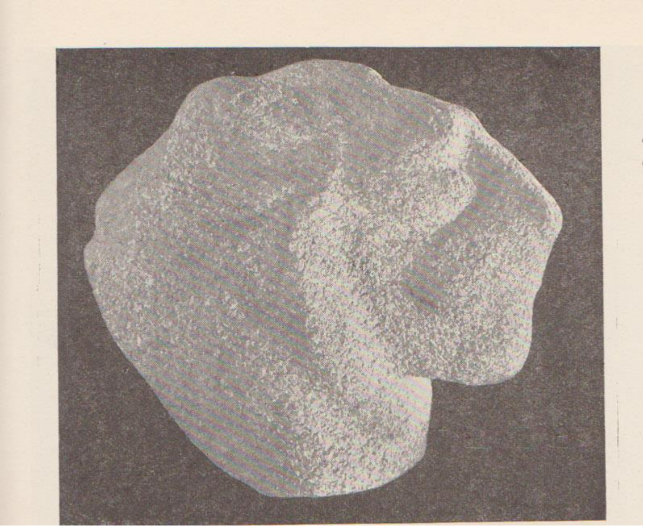
١٩٠ – طاحنة حب



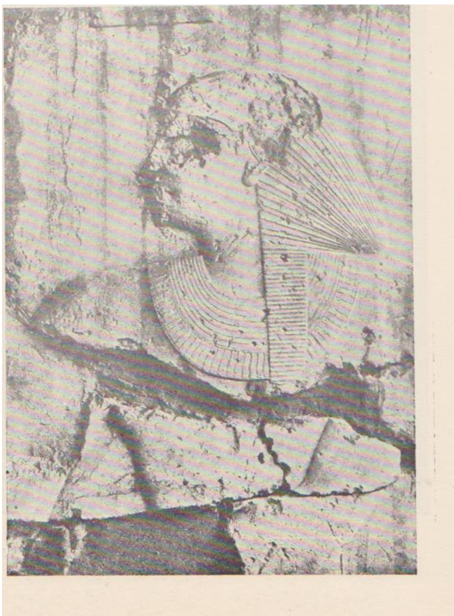
١٩١ – صانع جعة



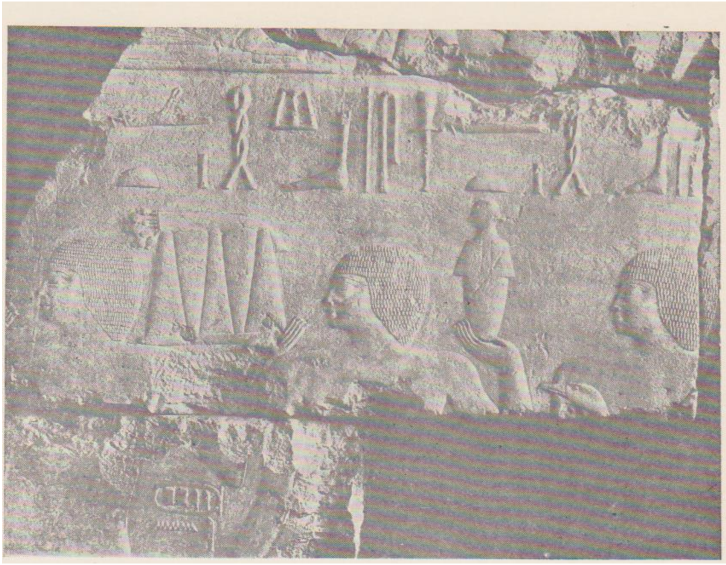
١٩٢ – خابزة تقى وجهها حر النار – المتحف المصري



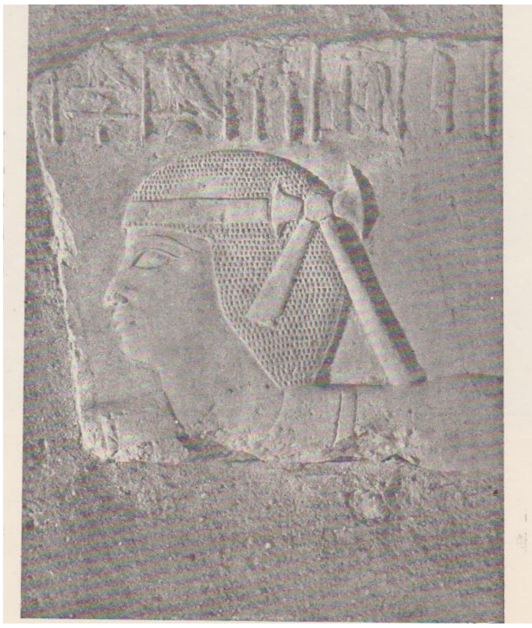
١٩٣ – رأس أسد من حجر الجرانيت الوردى – المتحف المصري



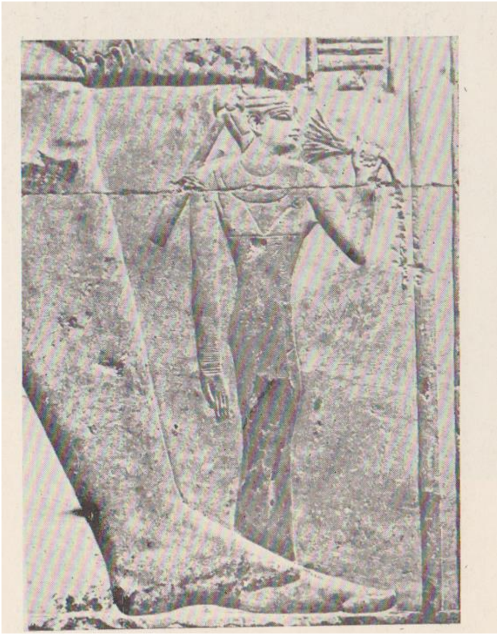
١٩٤ – « ببى » الثاني – من معبده الجنزي في صقارة



١٩٥ – حملة قرابين – من معبد « پپی » الثاني



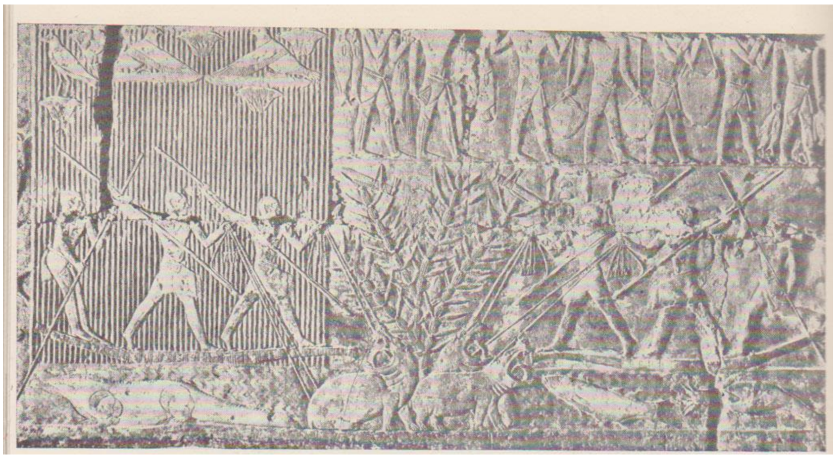
١٩٦ – « مرروكا » – من مقبرته في صقارة



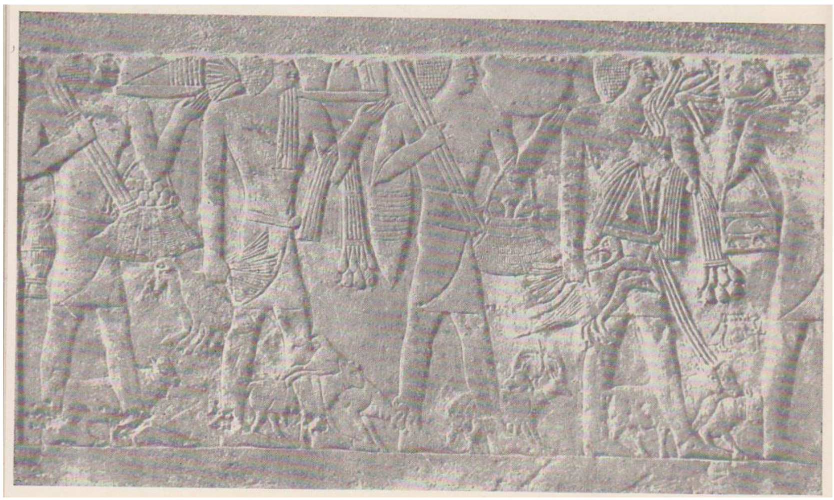
١٩٧ — زوجة « مرروكا » تتشمم زهرة لوطس — صقارة



١٩٨ — « مرروكا » يعتمد على ولديه



١٩٩ — صيد أفراس شهر به من مقبرة « مرروكا »



٢٠٠– مقدمو قربان – من مقبرة « مرروكا »



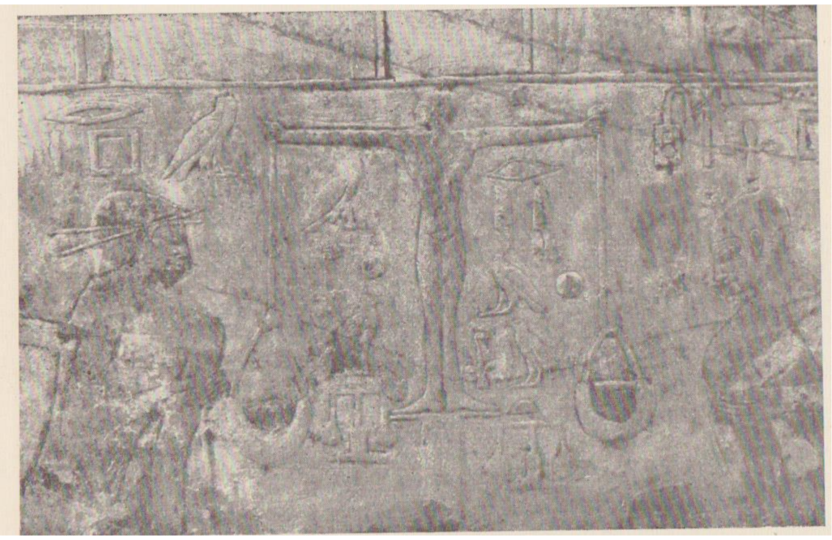
٢٠١ - تفصيل من ١٩٩



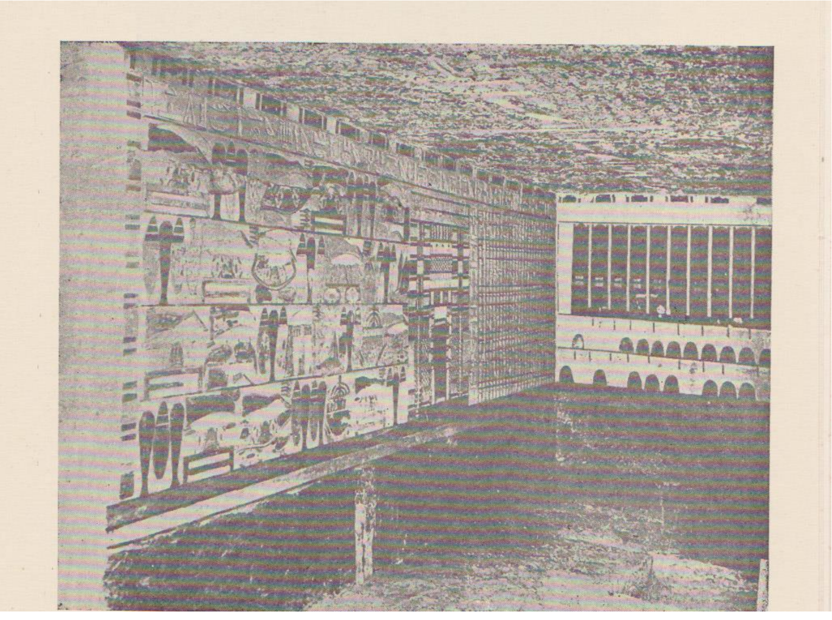
٢٠٢ – مقربو أوز – من مقبرة « مرروكا »



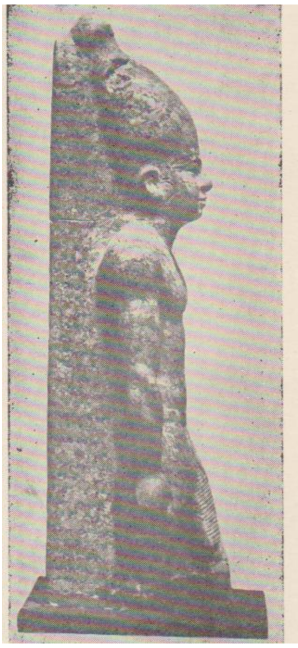
٢٠٣ – راقصات – من مقبرة «عنخ مع حور » في صقارة



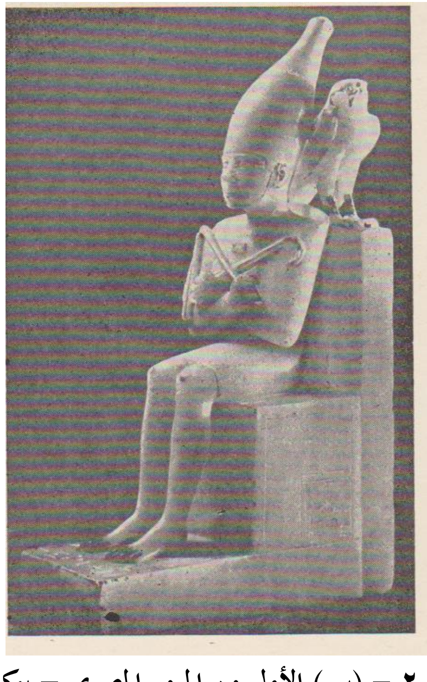
٢٠٤ – ميزان – من مقبرة (كا ايرر) في صقارة



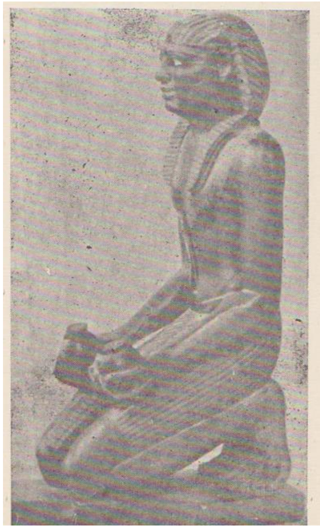
٢٠٥ – غرفة دفن (ستى) – صقارة



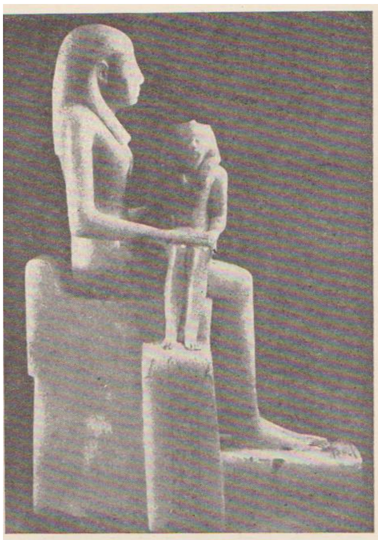
٢٠٦ – (تتى) من الجرانيت الوردي – المتحف المصري



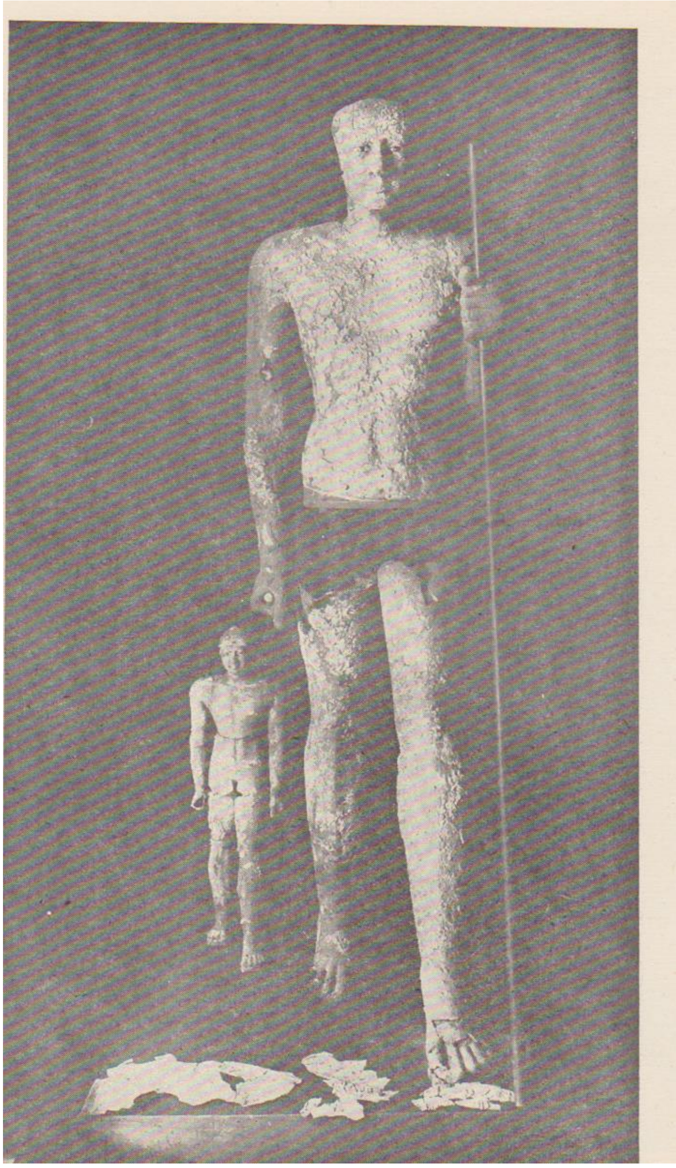
٢٠٧ – (ببي) الأول من المرمر المصري – بوكلن



٢٠٨ – (ببي) الأول من الأردواز – بوكلن



٢٠٩ – زوجة « ببى » الأول وعلى حجرها ابنها « ببى » الثاني – بوكلن



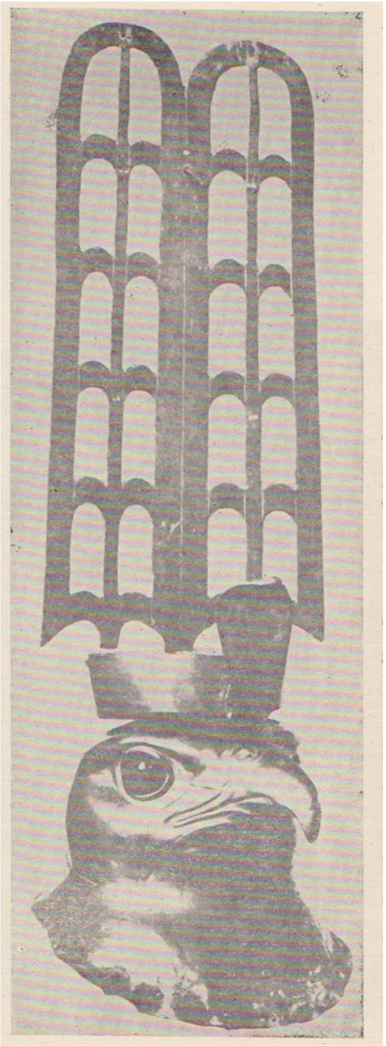
٢١٠ – (ببي) الأول و « مرنرع » من النحاس – المتحف المصري



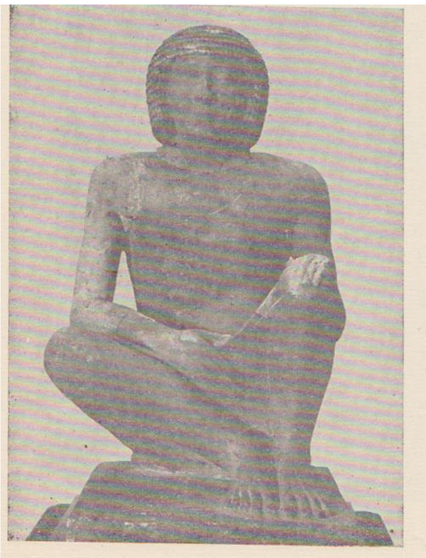
٢١١ – تفصيل من "پيى" الأول



٢١٢ – تفصيل من (مرنرع)



٢١٣ – رأس صقر من الذهب – المتحف المصري



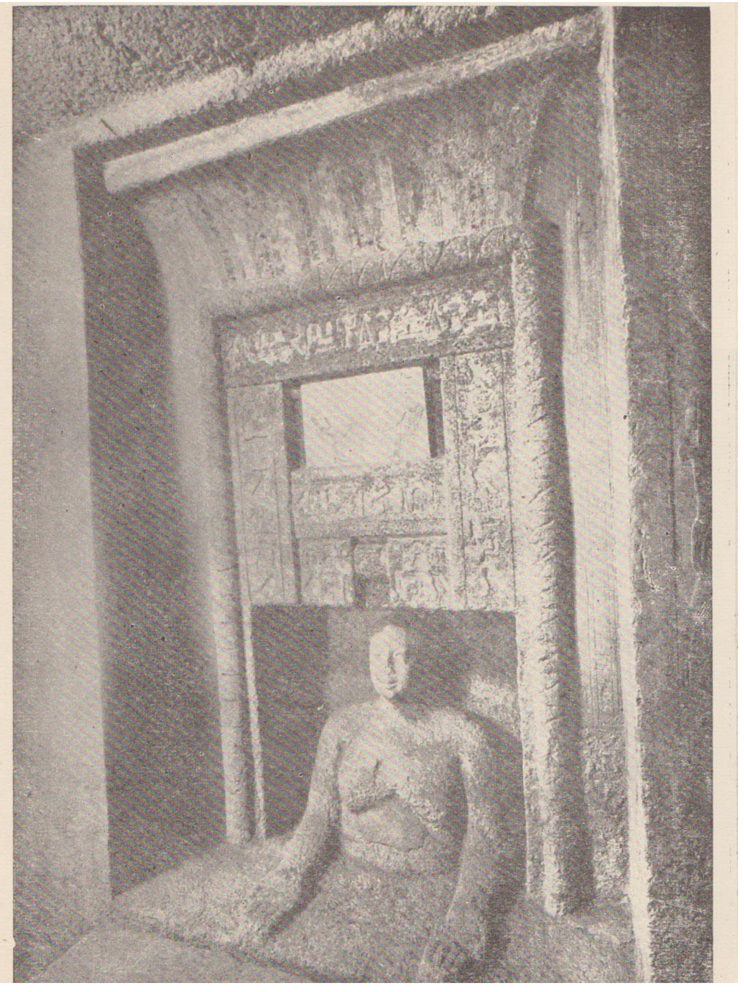
٢١٤- "ني عنخ رع" - المتحف المصري



٢١٥ - (ورخو) - المتحف المصري



٢١٦ – أسير راكع من حجر الجير



٢١٧ – "يدو" باسطا يديه – من مقبرته في الجيزة

الفهرس